

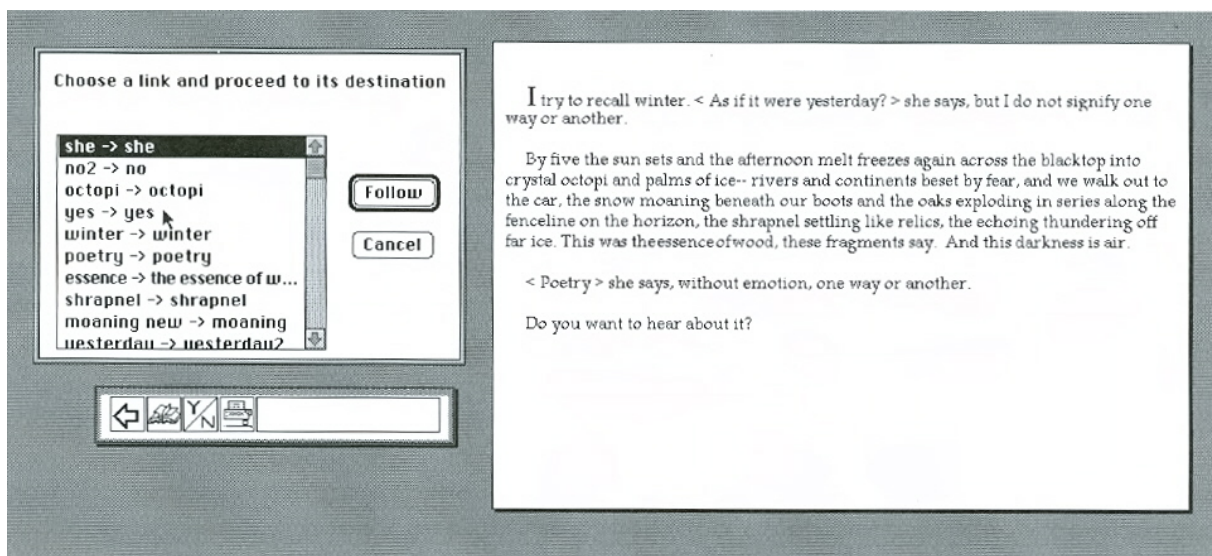
1. 4. Beispiel 1: Michael Joyce: afternoon, a story (1987)

Michael Joyce

afternoon ist ein Hypertextroman im Umfang von 539 *lexias* und mehr als 900 Links, aber viele *lexias* bestehen nur aus einem oder wenigen Wörtern, nur ca. 300 Texteinheiten weisen größeren Umfang auf. Alle Texteinheiten zusammen würden nur etwa 100 Druckseiten ergeben. Obwohl der erste Roman seiner Art, verwendet er zum Teil innovative Technik, wobei insbesondere die *conditional links* hervorzuheben sind, die noch nicht beim ersten 'Besuch' einer Seite auftreten, sondern erst bei einem späteren oder nur wenn man sich der *lexia* von einer bestimmten Seite her nähert.

Die Komplikation der Struktur durch *conditional links* beschreibt Bolter leicht poetisch stilisiert:

“Reading *Afternoon* several times is like exploring a vast house or castle. The reader proceeds often down the same corridors and through familiar rooms. But often too the reader comes upon a new hallway not previously explored or finds a previously locked door suddenly giving way to the touch. Gradually, the reader pushes back the margins of this electronic space - as in a computer game in which the descent down a stairway reveals a whole new level of the dungeon. *Afternoon* is constructed so as to remind the reader of the origins of electronic fiction in the computerized adventure games.”(125)



Das Programm Storyspace bietet einige Serviceangebote für die User: der Pfeil ganz links bedeutet eine *backtracking*-Funktion, das Buchsymbol zeigt eine Liste der in einer Texteinheit enthaltenen Links; mit Hilfe des nächsten *buttons* kann man mit ja oder nein auf Fragen antworten und damit Links aktivieren, mit dem vierten, ganz rechts positionierten Symbol kann man durch Eingeben eines Wortes nach damit verbundenen Links suchen.

Die Themenschwerpunkte des Romans können folgendermaßen benannt werden: Ehe, erotische Beziehungen, Psychotherapie, Werbung, Filmgeschäft und Filmgeschichte, Computer, Kultur, Literatur - im Zentrum des Geschehen und der Erörterungen steht aber ein Verkehrsunfall. Zu dem wichtigsten Hinweis auf diesen Unfall gelangt man sehr schnell, nämlich schon von der ersten Seite aus. Die erste Texteinheit "begin" enthält folgenden Text:

I try to recall winter. < As if it were yesterday? > she says, but I do not signify one way or another.

By five the sun sets and the afternoon melt freezes again across the blacktop into crystal octopi and palms of ice--
rivers and continents beset by fear, and we walk out to the car, the snow moaning beneath our boots and the oaks
exploding in series along the fenceline on the horizon, the shrapnel settling like relics, the echoing thundering off far ice.
This was the essence of wood, these fragments say. And this darkness is air.

< Poetry > she says, without emotion, one way or another.

Do you want to hear about it?

Entscheidet man sich dafür, Näheres über “she” zu erfahren und klickt auf dieses Wort in der ersten Zeile, erscheint folgender Text:

“< What shall I call you? > I ask. < Nausicaa > she says calmly.”

Beantwortet man die am Ende der Seite gestellte Frage mit ‘yes’, so wird man davon unterrichtet, dass “she” eine Klientin von Lolly war, der Frau eines gewissen Wert, die offenbar Psychotherapeutin ist. Die beiden Frauen haben sich angefreundet, ob diese Freundschaft eine Liebesbeziehung eingeschlossen hat, bleibt offen, es wird aber angedeutet.

Der wichtigste Link ist gar nicht als solcher markiert. Klickt man nämlich durch Zufall oder aus angeborener Neugierde auf das erste Wort, das “I”, so erscheint der ins Zentrum der Geschichte führende Satz:

“I want to say I may have seen my son die this morning.”

Der Satz ist durch das rätselhafte ‘may’ als perfekter Spannungserreger formuliert - unter normalen Umständen weiß man, ob man seinen Sohn sterben gesehen hat oder nicht.

Sieht man von den Links ab und lässt sich durch wiederholtes Drücken der *enter*-Taste durch den Text leiten, wählt man also den *default*-Pfad, so entsteht folgender Eindruck: man hat es mit der Geschichte eines Verkehrsunfalles zu tun, bei dem vermutlich (!) der Sohn des Ich-Erzählers ums Leben kam und der aus der Perspektive verschiedener beteiligter Personen beleuchtet wird. Auf dem Weg zur Arbeit fährt Peter, der Ich-Erzähler, an einem Unfallort vorbei. Er glaubt dort die Körper seines Sohnes Andrew und seiner Ex-Frau Lisa auf dem Rasen liegen gesehen zu haben. Er ist zu schnell vorbei gefahren, um sich über die Identität sicher sein zu können. Er versucht durch eine Reihe von Telefonaten Klarheit zu bekommen, erhält aber nur nichtssagende bzw. widersprüchliche Auskünfte. In Panik kehrt er zu dem Unfallort zurück und findet dort eine Stück Papier mit der Handschrift seines Sohnes, offenbar eine Schulaufgabe. Der Erzähler bricht die Suche ab, erkundigt sich nicht in allen Spitälern, sondern ruft Lolly, seine Therapeutin, an.

Nausicaa is not in her office. I call her apartment and her machine answers. This means she will be seeing Wert, but I am not sad as I sometimes am, for there is too much else to be sad about.

I call Lisa's office and a machine answers. I call Lisa's home and a machine answers. I have Datacom leave my standard call back sound segment, afraid to leave my live voice on her machine.

There are no humans after five o'clock, no women any longer without offices. I have an irrational desire to go back to talk with the woman with the silks and Reeboks, question her gently as if I were an investigator, ask her where the hours of the day have gone.

I do not call the hospital. I take a pill and call Lolly.

("I call")

Wenn man hier angelangt ist, führt kein Weg weiter, die Lektüre endet zwangsweise. Ein anderer Weg führt zu einer Schleife von 23 *lexias*, aus der es ebenfalls keinen Ausweg gibt, also wiederum: zurück zum Start. Man liest weiter, und neue Rätsel tauchen auf: hat Peter eine Affäre mit der Arbeitskollegin namens Nausicaa oder nicht? Je weiter man vordringt, desto unklarer wird die Faktenlage. Einmal scheint der Unfall gar nicht stattgefunden zu haben (eine Sinnestäuschung?), ein andermal scheinen die Gesprächspartner Peter mit der unangenehmen Wahrheit verschonen zu wollen. Besonders ein Gespräch Peters mit Wert (Abkürzung für Werther!), seinem Arbeitgeber, der auch der Ehemann Lollys ist, über den Unfall, bleibt völlig undurchsichtig. Hat Nausicaa nur ein Verhältnis mit Peter oder auch mit Wert? Hat Wert auch ein Verhältnis mit Peters Ex-Frau? Die Szene aus einem Gespräch zwischen Wert und Peter, in der über diese Dinge gesprochen wird, bringt auch keine Klarheit:

< How... he asks slowly, savoring the question, dragging it out devilishly, meeting the eyes of the whole afternoon cluster in the reception area, <would you feel if I slept with your ex-wife? >

It is foolish. He doesn't know her, has never met her. She detests young men.

< As if I were your father > I say.

He is delighted by the geometry, and Mrs. Porter smiles.

("Werther4")

Die Szene, in der Peter seine Frau und seinen Sohn auf dem Rasen liegen gesehen hat, erscheint ebenfalls in verschiedenem Licht: Peter kann weder Lisa noch Andrew erreichen, als er die Fahrt zur Arbeit antritt; er macht sich schon Gedanken, bevor er zur Unfallstelle kommt; die beiden sind in Werts Auto gesessen, was ihn zusätzlich ablenkt bzw. schockiert (wir erinnern uns an die Hinweise auf ein Verhältnis seiner Ex-Frau mit Wert). Seine Gefühle geraten außer Kontrolle und er verliert auch die Kontrolle über sein Auto, also hat ER den Unfall verursacht!? In dieser Version wären es Schuldgefühle mit Verdrängung bzw. Amnesie, die dazu führen, dass Peter selbst über den Vorfall im Unklaren ist und verwirrt eine Suche nach den Opfern beginnt. Wenn er uns über den Auftakt dieser Suche in der *lexia* "I Call" mitteilt "I take a pill and call Lolly", so bedeutete dies, dass er anruft, um seine Schuldgefühle zu lindern. Und wahrscheinlich ist es auch dieser Anruf, der Lolly auf die Idee

bringt, dass Peter den Unfall verursacht haben könnte. Der Text wäre dann ein Krimi, in dem jemand über sein eigenes Verbrechen 'recherchiert', entfernt vergleichbar mit dem Ödipus-Drama.

Peter kann ja ein unzuverlässiger Erzähler sein, aber wer gibt uns die Garantie, dass ausgerechnet Nausicaa oder Lolly vertrauenswürdig bzw. gut informiert sind? Lolly ist als Psychotherapeutin tätig, dass sie zu vielleicht weit hergeholten psychologischen Erklärungen greift, wäre nicht sehr überraschend. Die zentrale Frage bei der Lektüre von *afternoon* ist: wem soll bzw. darf man trauen? Eine Texteinheit wie "I call", in der Peter beschließt, seine Therapeutin Lolly anzurufen (siehe oben), ändert ihre Bedeutung je nach dem Vorwissen bzw. den Vermutungen, mit denen man sich der Episode nähert. Das ist die für den Hypertext typische semantische Unbestimmtheit, die aus dem von Lektüre zu Lektüre wechselnden Kontext resultiert. Tatsächlich ist auch für Peter der Anruf bei Lolly die Voraussetzung für die Erkenntnis, dass er an dem Unfall schuld ist. Zumindest ist das eine plausible Hypothese. Und sie stimmt mit der Aussage des Verfassers überein, der über die Lesezfade sagt: "In order to physically (d. h. im Text über Links) get to 'white afternoon', you have to go through therapy with Lolly, the way Peter does." Auch Nausicaa erscheint in unterschiedlichem Licht, je nachdem, von welcher Seite, d. h. von welchem Kontext, man sich ihr nähert. Einmal erscheint sie als eine nette Kollegin, dann wieder als ehemalige Drogenabhängige und Prostituierte.

Man findet kaum ein Ende im herkömmlichen Sinn, man entscheidet sich allenfalls für eine Lesart, zum Beispiel die zuletzt referierte, weil sie plausibel ist und mit vielen Textstellen in Einklang steht. Zum Beispiel erklärt sich so, dass Peter sich nicht ernsthaft um den Verbleib der Opfer kümmert. Frau und Sohn nirgends aufzufinden, deshalb muss der Unfall stattgefunden haben, die am Unfallort aufgefundenen Zettel sind eindeutig von Andrew beschrieben worden etc. (vgl. die Analyse des Romans bei Douglas 97-106). Dennoch ist das nur eine von mehreren Möglichkeiten, der Text wahrt seinen chamäleonartigen Charakter, und die Hypertextform scheint für dieses Thema, die versuchte Verschleierung von Sachverhalten, bestens gewählt. Die Unbestimmtheiten erinnern ein wenig an die Technik des Bewusstseinsstroms, in der ebenfalls die Zuordnung oft nicht klar ist und der Status eines Gedankens bzw. einer Beobachtung oder Aussage (objektiv - subjektiv, wahr - falsch) schwer festzustellen ist. Bemerkenswert ist auch, wie hier die hermeneutische Bewegung zwischen einem Teil bzw. Teilen des Texts und der gesamten Struktur, dem Ensemble der Textteile, hervortritt. Ein Hypertext wie *afternoon* ist mit einem Puzzle vergleichbar, bei dem man überprüft, ob der einzelne Teil in das Ganze passt und dann das Ganze mit dem neuen Teil betrachtet, um zu sehen, was sich daran geändert hat. Dieser Weg zu einem Textverständnis, der für das Lesen gedruckter Texte von Gadamer und anderen beschrieben und von der Konstanzer Schule (Jauß und Iser) für die literarische Rezeption adaptiert wurde, scheint bei der Lektüre und Interpretation von Hypertexten von Neuem und verstärkt relevant zu werden. Abgesehen von den Problemen des *plots* enthält *afternoon* eine Reihe von Einsprengeln typisch postmodernen Erzählens, z. B. eine Texteinheit, in dem innerhalb eines dichten Gewebes von Zitaten und Anspielungen das Medium und seine Geschichte selbstreflexiv thematisiert werden:

Did Alan Kay slay Is Vannevar Bush's
the memex? favorite songstress Dinah Book?

In Xanadu did Kubrick con a stately, plump Buck Mulligan?

Will you? Marry me?

Yes|No Y O Y O Y O did I ever Lief-- O hi!, Oh?

>copy a:dir:: c

Alan Kay ist ein amerikanischer Informatiker, über den Wikipedia, die hier ausnahmsweise einmal zu Wort kommen soll, zu berichten weiß: “Er ersann das Dynabook-Konzept, das die Grundidee der Laptops und Tablet-Computer formulierte, und er wird als Architekt der modernen fensterbasierten grafischen Bedienoberflächen gesehen.” Memex nannte Vannevar Bush ein aus dem Jahr 1945 stammendes Projekt, in dem eine Art gigantischer Verbund von auf Mikrofilm gespeicherten Dokumenten hergestellt werden sollte, von denen zwei gleichzeitig auf einem Bildschirm gelesen und miteinander verknüpft werden können. Dinah Book ist dann wohl eine Anspielung auf Dynabook (und die Sängerin Dinah Washington?).

“In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree / Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea.” lautet der Beginn des romantischen Gedichts *Kubla Khan* von Samuel Taylor Coleridge. Xanadu ist der Name eines Computer-Netzwerks, das gespeicherte Daten (Texte, Bilder ...) weltweit zur Verfügung stellt, eine Art Weltbibliothek mit idealer Vernetzungsstruktur, vorgeschlagen und geplant von Ted Nelson, der auch den Terminus Hypertext geprägt hat. Der Science-fiction-Autor Arthur C. Clarke beschrieb seine Zusammenarbeit mit Stanley Kubrick für den Film “2001: A Space Odyssey” [!] mit Hilfe einer *Kubla Khan*-Travestie, auf die Joyce möglicherweise anspielt:

For MGM did Kubrick Stan
A stately astrodome decree
While Art the science writer ran
Through plots incredible to man
In search of solvency.

‘To con’ bedeutet durchlesen, studieren, aber auch: führen, leiten. “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed.” lautet der erste Satz James Joyces *Ulysses*. YOYOYO did I ever lief O hi!, - Oh? ist wahrscheinlich einem Lied entnommen. copy a: dir:: c: schließlich sind DOS-Befehle, die an die Anfänge der Computer-Ära erinnern.

Ferner findet sich in der *hypernovel* eine Texteinheit mit einer spielerischen Einlage, die statt natürlicher Sprache binären Code abbildet, der zur Steuerung der von Rechnern verwendet wird.

01101001001011000101011001001010100100100100100100100
0110001001 0love1 0000110010111100010100010001000100001
00101100010101100100101010010010010010010010001100010
01001001011000101011001001010100100100100100100100011
00010010010010110001010110010010101001001001001001001
00011000100100101000100001100101111000101000100010001
000010010110001010110010010101001001001001001for00011
00010010010010110001010111000100001100101111000101000
10001000100001001011000101011001001010100100100100100
1001 0one1 00010010010010110001010111000100001100101111
00010100010001000100001001011000101011001001010100100
1001001001001000110001001001001011thing10111000100001
10010111100010100010001000100001001011000101011001001
0101001001001001001001000110001001001001011000101011
10010111100010100010001000100001001011000101011001001

Fast übersieht man, dass sich auch Wörter in der Schlange von Nullen und Einsen verbergen, die zusammen die Phrase “love for one thing” ergeben.

Und natürlich ist auch die Verweigerung eines Abschlusses, der *closure*, ein zentrales Moment der modernen und postmoderne Erzählliteratur. Joyce thematisiert dieses Problem wiederum selbstreflexiv in *afternoon*:

Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends. Even so, there are likely to be more opportunities than you think there are at first. A word which doesn't yield the first time you read a section may take you elsewhere if you choose it when you encounter the section again; and sometimes what seems a loop, like memory, heads off again in another direction.

There is no simple way to say this.

“as in any fiction”: Abweichungen von geradlinigen, auf ein eindeutiges Ende zusteuern den Geschichten finden sich nicht erst im elektronischen Medium. Zwar definierte Aristoteles Handlungen dadurch, dass sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende besitzen. Anfang ist, wenn man Aristoteles paraphrasiert, was nicht kausal aus etwas Vorangegangenen folgt, und aus dem Ende folgt nicht notwendigerweise etwas Anderes. Nicht geleugnet werden kann ferner, dass ein ‘befriedigender’ Abschluss als Eigenschaft, die Kohärenz und Bedeutung verleiht, ein starkes Motiv für das Lesen einer Geschichte darstellt. Dies trifft aber nur für die vormoderne Literatur zu, in der Moderne hat sich diese Konvention wie so viele andere Forderungen der klassischen Ästhetik aufgelöst.

Kann man zum Beispiel bei dem Hauptwerk von Joyces berühmterem Namensvetter von Abschluss sprechen? Weil Molly sich am Ende daran erinnert, wie Sie Bloom kennen gelernt

hat und sie auf seine Werbung “yes I said yes I will Yes” geantwortet hat? Kann ein langer Bewusstseinsstrom wie dieser überhaupt einen erzählerischen Abschluss mit sich bringen?

Und was ist der ‘Abschluss’ eines Werks der Strömung des Nouveau Roman? Etwa von *Dans le labyrinthe* (1959; nomen est omen!) von Robbe-Grillet, in dem die Lesererwartungen ständig modifiziert bzw. frustriert werden? Ein Soldat durchwandert die Straße einer nicht näher bezeichneten Stadt und trägt eine Schachtel. Er verirrt sich, dann ist er in seiner Kaserne. Er ist müde, oder doch tödlich verwundet? Er ist eigentlich eine Figur auf einer Fotografie - oder auf einem Kupferstich? Die Fotografien (oder Kupferstiche?) erwachen zum Leben, am Ende untersucht ein Arzt den Inhalt der Schachtel. Und der Soldat ist wieder Figur in einem Kupferstich (?) und alles beginnt gewissermaßen von vorne. Weder kommt man hier mit logischen Überlegungen zu irgend einem Ergebnis oder auch nur einen Schritt weiter noch kann man in irgend einem Sinn von einem Abschluss sprechen. Fragen wie die, was es mit der Schachtel auf sich hat, werden nicht einmal ansatzweise aufgegriffen. Gut sichtbar werden an solchen betont modernistischen oder experimentellen Werken lediglich die Erwartungen, etwa hinsichtlich der Konstanz von Charakteren.

Als hypertextähnliches erzählerisches Experiment auf Papier kann auch der immer wieder als Musterbeispiel eines postmodernen Erzählwerks bezeichnete Roman *The French Lieutenant’s Woman* von John Fowles gelten, der gleichberechtigte Enden, ein ‘paternalistisches’ und ein ‘modernes’, zur Wahl stellt.

Die Beschäftigung mit dem Erzählen in der Moderne führt zu dem Ergebnis, dass so etwas wie *closure* nicht mehr salonfähig ist, dass sie eine Illusion darstellt, die allenfalls in trivialer und realistischer Erzählliteratur verbreitet ist. Hypertext demonstriert das geradezu materiell durch die räumliche und daher nicht-lineare Anordnung der Texteinheiten. Texte versprechen die Entdeckung einer Wahrheit, eines Ergebnisses, eines Endes, aber sie lösen dieses Versprechen nicht ein. Das ist eine der Lehren des Hypertextes. Leser versuchen verzweifelt, das Ende zu finden, aber es gibt immer noch mehr zu lesen, immer noch mehr zu bedenken, die Bedeutung verändert sich mit fortschreitender Lektüre ständig und kommt nicht zur Ruhe.