

# Der E-Mail-Roman

Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen  
deutsch- und englischsprachigen Literatur

Sabrina Kusche



# Der E-Mail-Roman

Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen  
deutsch- und englischsprachigen Literatur

Sabrina Kusche

©Sabrina Kusche

Disputationsupplaga

Printed in Sweden by US-AB, Stockholm 2012

Distributor: Institutionen för baltiska språk, finska och tyska

Meiner Mutter



# Dank

Auf dem Weg zur Entstehung dieser Arbeit haben mich viele Menschen begleitet, stets motiviert und mir ihre wertvolle Unterstützung entgegengebracht. Ihnen möchte ich an dieser Stelle danken, denn sie haben sowohl gemeinsam als auch jede/r ganz individuell zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen. An erster Stelle möchte ich meinen BetreuerInnen Prof. Dr. Ansgar Nünning und Prof. Dr. Elisabeth Wåghäll Nivre danken. Prof. Dr. Nünning hat mich schon bereits während meines Studiums unterstützt und mich nicht nur zum Schreiben einer Dissertation motiviert, sondern mir diesen Weg zugleich ermöglicht. Während der drei Jahre der Promotion stand er mir jederzeit bei inhaltlichen sowie organisatorischen Fragen mit fachlichen Ratschlägen zur Seite. Prof. Dr. Wåghäll Nivre hat mich insbesondere während meiner Aufenthalte an der Universität Stockholm, aber auch über die Distanz zwischen Schweden und Deutschland hinweg intensiv beraten und betreut. Darüber hinaus hat sie mich vor allem im letzten Jahr mit wichtigen Nachfragen an meine Texte inspiriert und auf die ‚wunden Punkte‘ aufmerksam gemacht. Beiden bin ich sehr dankbar für ihre fachliche, organisatorische und persönliche Unterstützung während meiner Promotionszeit.

Als Doktorandin des *International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC)*, des *International PhD Programme (IPP)* sowie des vom DAAD geförderten *European Phdnet 'Literary and Cultural Studies'* hatte ich die Möglichkeit, meine Arbeit in einem sehr inspirierenden Umfeld zu schreiben. Durch die Symposien des von Prof. Dr. Ansgar Nünning initiierten DoktorandInnennetzwerks *Phdnet* hatte ich das Privileg, meine Texte mit anderen DoktorandInnen zu diskutieren und Anregungen von international profilierten ProfessorInnen zu erhalten. Mein Dank gilt neben Prof. Dr. Nünning den anderen Mitbegründerinnen des Netzwerks, Prof. Dr. Elisabeth Wåghäll Nivre, Prof. Dr. Pirjo Lyytikäinen, Prof. Dr. Angela Locatelli und Prof. Dr. Isabel Capeloa Gil sowie dem Koordinator Dr. Kai Sicks. Außerdem danke ich ‚meiner‘ Diskussionsgruppe um Robert Vogt, Kerstin Lundström, Linda Karlsson Hammarfelt, Elisa Antz und Vincenzo Martella für ihr kritisches Feedback und ihren motivierenden Zuspruch. Neben meiner Mitgliedschaft im *Phdnet* durfte ich meine Arbeit im Rahmen des *IPP* verfassen, das einige meiner Forschungsreisen unterstützt hat und an dessen Kolloquium ich teilnehmen durfte. Mein Dank gilt hier der Gruppe des *IPP* VII, deren TeilnehmerInnen mich durch ihre Kritik und Vorschläge auf dem richtigen Kurs gehalten haben. Dem *GCSC* danke ich für die wissenschaftli-

che, organisatorische und finanzielle Rundumbetreuung. Mit Menschen wie Dr. Martin Zierold, Dr. Beatrice Michaelis und Ann van de Veire in meinem wissenschaftlichen und kollegialen Umfeld hat mir das Promovieren sehr viel Spaß gemacht. Alle drei waren während der drei Jahre am Zentrum für mich auf unterschiedlichen Ebenen sehr wichtig und haben mich stets umfassend unterstützt.

Meine Doktorarbeit wurde im Rahmen der Landes-Offensive zur Entwicklung Wissenschaftlich-ökonomischer Exzellenz (LOEWE) des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst gefördert. Die Federführung des Schwerpunkts ‚Kulturtechniken und ihre Medialisierung‘ oblag dabei dem Zentrum für Medien und Interaktivität (ZMI) in Gießen. Ich danke dem ZMI und vor allem Prof. Dr. Henning Lobin, Sabine Heymann und Jana Klawitter für die Unterstützung, die ich im Laufe der Förderungszeit erhalten habe.

Zudem möchte ich Prof. Dr. Birgit Neumann danken. Sie war es, die mich während meines Studiums auf den Forschungsbereich der Intermedialität aufmerksam gemacht und mich auf diese Weise wissenschaftlich inspiriert hat. Ich bin ihr sehr dankbar, dass sie die Rolle der Opponentin bei meiner Disputation gerne angenommen hat.

Mein Projekt hat von meinen Aufenthalten in Stockholm immer sehr profitiert. Dies verdanke ich u. a. dem germanistischen Kolloquium des Instituts für Baltistik, Fennistik und Germanistik und dessen engagierten TeilnehmerInnen. Mein besonderer Dank gilt Beate Schirmmacher, die mir als ‚meine Intermedialitätsexpertin‘ wiederholt hilfreiche Tipps gegeben hat. Ebenso danke ich Torun Gille West und Judith Anastasiu für die Lösung aller administrativen Probleme, was mir immer eine große Hilfe war.

Meine Arbeit hat vor allem von meinen kritischen Korrekturleserinnen profitiert. Kerstin Lundström, Nina Lange und Katharina Zilles standen mir die ganze Zeit über nicht nur wissenschaftlich, sondern ebenso emotional zur Seite. Ihre geduldigen Korrekturen, ihr qualifiziertes Feedback und ihr motivierender Zuspruch waren mir eine wertvolle Hilfe, für die ich mehr als dankbar bin. Anna Rettberg, Linda Karlsson Hammarfelt, Svenja Knippfals, Yvonne Kothe und Miriam Koch waren mir mit ihren aufmerksamen Korrekturen ebenfalls eine wichtige Unterstützung.

Kerstin Lundström hat gerade im letzten Jahr eine ganz besondere Stellung eingenommen. Ihr danke ich für alles, was sie für mich getan hat, für die Geduld, die sie mit mir hatte, und für den Mut und das Selbstvertrauen, die sie mir stets gegeben hat. Sie hat einen ganz besonderen und wichtigen Anteil an der Fertigstellung dieser Arbeit, für den ich ihr unendlich dankbar bin.

Mein größter Dank gilt meiner Mutter. Sie hat mir in all der Zeit ihre bedingungslose Unterstützung entgegengebracht. Ihr Zuspruch, ihre Wärme und ihre Liebe waren mir eine große Motivation, weshalb ich ihr diese Arbeit widme.







# Inhalt

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Der E-Mail-Roman im Kontext neuer intermedialer Erzählformate .....                                                                                   | 13  |
| 1. Kontextualisierung: Narrative im Prozess der Medialisierung .....                                                                                     | 13  |
| 2. Ziele und Struktur der Arbeit .....                                                                                                                   | 23  |
| II. Grundzüge einer Poetik des E-Mail-Romans .....                                                                                                       | 27  |
| 1. Verbindung von Roman und E-Mail .....                                                                                                                 | 27  |
| 1.1 Der Roman als Kannibale – Genreentwicklung unter dem Dach der Medialisierung .....                                                                   | 27  |
| 1.2 Der E-Mail-Roman als Briefroman des 21. Jahrhunderts? .....                                                                                          | 32  |
| 1.3 Medialität der E-Mail .....                                                                                                                          | 36  |
| 2. Intermedialität im E-Mail-Roman .....                                                                                                                 | 44  |
| 2.1 Forschungstendenzen und Desiderate .....                                                                                                             | 45  |
| 2.2 Intermediale Bezüge im E-Mail-Roman .....                                                                                                            | 50  |
| 2.3 Typologische Differenzierungen .....                                                                                                                 | 54  |
| 3. Narratologische Kategorien zur Analyse von E-Mail-Romanen .....                                                                                       | 65  |
| 3.1 <i>Tools</i> der <i>discourse</i> -orientierten Narratologie .....                                                                                   | 65  |
| 3.2 <i>Tools</i> der <i>story</i> -orientierten Narratologie .....                                                                                       | 71  |
| 3.3 Zeit- und Raumdarstellung im E-Mail-Roman .....                                                                                                      | 77  |
| 3.4 Typographische und schriftsprachliche Hervorhebungen .....                                                                                           | 80  |
| 3.5 Merkmalsmatrix: Narrative Struktur in E-Mail-Romanen .....                                                                                           | 83  |
| 4. Zur Systematisierung von E-Mail-Romanen .....                                                                                                         | 84  |
| III. Formen hybrider E-Mail-Romane: Die partielle Einbettung von E-Mails in das Erzählen im Roman .....                                                  | 89  |
| 1. Die Anfänge des E-Mail-Romans: E-Mails und die Trennung von virtueller und ‚wirklicher‘ Welt in Sylvia Brownriggs <i>The Metaphysical Touch</i> ..... | 89  |
| 1.1 Intermediale Erwähnungen und Metamedialität als ‚Herantasten‘ an die E-Mail-Kommunikation .....                                                      | 90  |
| 1.2 Die E-Mail-Kommunikation als Parallelwelt .....                                                                                                      | 95  |
| 1.3 Der entkontextualisierte E-Mail-Dialog als Therapie .....                                                                                            | 99  |
| 1.4 Zentrale <i>topoi</i> und die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen unter dem Einfluss Neuer Medien als Programm des E-Mail-Romans .....      | 102 |
| 1.5 Resümee .....                                                                                                                                        | 104 |

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. E-Mails im Kontext von Online-Fankultur in Nick Hornbys <i>Juliet, Naked</i> .....                                        | 106 |
| 2.1 Internet-Fankultur und E-Mail-Kommunikation als Fundamente und Katalysatoren des Konflikts .....                         | 108 |
| 2.2 Selbstbildverlust durch Fremdzuschreibungen der Fangemeinde .....                                                        | 111 |
| 2.3 Intermedial inszenierte Figureneinführung in die Handlung .....                                                          | 113 |
| 2.4 Die multiperspektivische Darstellung der E-Mail in den Handlungsbereichen von Produktion und Rezeption .....             | 115 |
| 2.5 Das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Neuen Medien .....                                                           | 118 |
| 2.6 Resümee .....                                                                                                            | 120 |
| 3. Virtuelle Durchdringung der Lebenswelt: William Gibsons <i>Pattern Recognition</i> .....                                  | 122 |
| 3.1 Manifestation des Internets in den Strukturen der Lebenswelt .....                                                       | 124 |
| 3.2 Handlungsführung durch E-Mails .....                                                                                     | 128 |
| 3.3 Enthüllungen virtueller Identitäten im Handlungsverlauf .....                                                            | 131 |
| 3.4 Überwachung, Öffentlichkeit und das Obszöne .....                                                                        | 134 |
| 3.5 Implizite Metareflexion: Genreentstehung im Kontext Neuer Medien .....                                                   | 137 |
| 3.6 Resümee .....                                                                                                            | 140 |
| IV. Formen reiner E-Mail-Romane: Die durchgängige intermediale Imitation .....                                               | 143 |
| 1. Liebe in Zeiten der E-Mail: Daniel Glattauers Romane <i>Gut gegen Nordwind</i> und <i>Alle sieben Wellen</i> .....        | 143 |
| 1.1 Formale Darstellung der intermedialen Imitationen in Glattauers reinen E-Mail-Romanen .....                              | 145 |
| 1.2 Gestaltung des dramatischen E-Mail-Dialogs im Modus des <i>showing</i> .....                                             | 147 |
| 1.3 Die sprachliche Performativität der Figurendarstellung und Subjektkonstituierung .....                                   | 150 |
| 1.4 Unvereinbarkeit des Geschriebenen mit dem Gelebten: Aufspaltung der Lebenswelt in Hier und Dort .....                    | 152 |
| 1.5 Metamedialität und Metafiktion in Glattauers E-Mail-Dialogen .....                                                       | 154 |
| 1.6 Resümee .....                                                                                                            | 160 |
| 2. Bürosatire auf E-Mail- und Internet-Kommunikation: Matt Beaumonts Romane <i>e. A Novel</i> und <i>e<sup>2</sup></i> ..... | 162 |
| 2.1 Satirische Darstellung der E-Mail-Nutzung .....                                                                          | 164 |
| 2.2 E-Mail-Expositionen: die Dramaturgie der ersten Seiten .....                                                             | 169 |
| 2.3 Typisierungen und Charakterisierungsstrategien im Modus des <i>showing</i> .....                                         | 173 |
| 2.4 Konstitution und Konfiguration der Leerstellen .....                                                                     | 178 |
| 2.5 Resümee .....                                                                                                            | 181 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| V. Fazit.....                                              | 183 |
| 1. Funktionspotentiale von E-Mails im Roman.....           | 183 |
| 2. Ausblick .....                                          | 189 |
| VI. Schwedische Zusammenfassung (svensk sammanfattning)... | 193 |
| VII. Literaturverzeichnis .....                            | 195 |
| Primärliteratur.....                                       | 195 |
| Sekundärliteratur .....                                    | 196 |



# I. Der E-Mail-Roman im Kontext neuer intermedialer Erzählformate

## 1. Kontextualisierung: Narrative im Prozess der Medialisierung

*And then the Internet came along  
and changed everything.  
(Juliet, Naked, 6)*

Seit jeher steht der Roman im wechselseitigen Dialog mit anderen Textsorten, Gattungen und Medien und zeichnet sich durch eine hohe Flexibilität und Offenheit gegenüber deren Strukturen aus. Durch den Einfluss anderer (ästhetischer) Formen und Medien auf das Erzählen entwickelt sich der Roman kontinuierlich historisch- und kulturspezifisch weiter, wodurch innovative Erzählformen hervorgebracht und neue narrative Genres generiert werden können. Die Entstehung neuer Erzählformen und Genres kann als Indikator für geschichtlichen Wandel (vgl. Moretti 2005: 95) bzw. nach Wilhelm Voßkamp (1990) als „Antwort auf Geschichte“ verstanden werden, denn Erzählstrukturen und -gewohnheiten sind historisch, medial und kulturell variabel (vgl. Nünning/Rupp 2011b: 6). Gerade das Aufkommen der Neuen Medien bietet eine Vielzahl neuer Referenzbereiche für den Roman und birgt das Potential, narrative Strukturen innerhalb der traditionellen Grenzen des gedruckten Romans sowie darüber hinaus signifikant zu modifizieren.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten lässt sich zunehmend beobachten, wie das Kommunikationsmedium E-Mail Einzug in den Roman erhält und dessen Strukturen verändert. In der Presse und in Rezensionen wird vermehrt vom ‚E-Mail-Roman‘ gesprochen,<sup>1</sup> den Laura Rotunno (2006) in einem der wenigen wissenschaftlichen Aufsätze zu diesem Thema als neues Genre (vgl. ebd.: 80) wie folgt definiert: „Email novels – novels dominated by and/or focused on email correspondence“ (ebd.: 70).<sup>2</sup> Dieser knappen Defi-

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa Maitt-Zinke (2010: 52), Müller (2009: 12), Schaaf (2009: 47), Rüdener (2001), <http://www.nzz.ch/2006/12/17/ft/article/EQVJJ.html> sowie <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/463968> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

<sup>2</sup> Rotunno nennt noch einige Romane, die sie diesem neuen Genre zurechnet, wie etwa Nan McCarthys Trilogie *Chat* :- (1995), *Connect* }:- (1996) und *Crash* ;:- (1998), Sylvia

nition Rotunnos zufolge zeichnet sich der E-Mail-Roman dadurch aus, dass er von fiktiven E-Mail-Korrespondenzen dominiert wird (bzw. auch ganz aus ihnen besteht) oder die fingierten digitalen Nachrichten zu einem konstitutiven Anteil strukturell sowie thematisch mit in die Handlung einbezieht. Diese kurze Definition lässt die Fragen offen, ab wann ein Roman als ‚von E-Mails dominiert‘ gilt, wie genau E-Mails thematisch und strukturell im Roman in Erscheinung treten können und welche möglichen Ausprägungsformen dieses vermeintlich neue Genre einschließen kann. Eine solche knappe Beschreibung kann diese Fragen nicht beantworten und reicht somit für eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem neuen Genre, als das der E-Mail-Roman hier in Anlehnungen an bisher erschienene Publikationen verstanden wird, nicht aus. Eine präzise Beschreibung und Definition benötigt vielmehr ein theoretisches Fundament, bedarf konkreter Beschreibungen, sollte die Möglichkeit einer typologischen Ordnung einschließen und den E-Mail-Roman im Gattungsspektrum sowohl verorten als auch in Beziehung zu anderen, bereits etablierten Genres setzen.

Die hier vorliegende Arbeit macht sich zum Ziel, diesen Aufgaben nachzugehen und den E-Mail-Roman bzw. dessen bisherigen Status adäquat und so vollständig wie möglich auszuleuchten. Die verhaltene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem neuen Genre im Verhältnis zu dessen steigender Präsenz in den Regalen der Buchhandlungen einerseits sowie zu Besprechungen in der feuilletonistischen Presse andererseits macht eine solche erste umfangreichere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem E-Mail-Roman nicht nur wünschenswert, sondern auch notwendig.

Die Integration von E-Mails in den Roman vollzieht sich innerhalb eines übergeordneten Medialisierungsprozesses, der sich nicht nur mannigfaltig auf Romane und das Erzählen generell auswirkt, sondern auch auf eine grundlegende kulturelle, gesellschaftliche und soziale Entwicklung Bezug nimmt. So beschreiben Stefan Münker und Alexander Roesler, was es bedeutet, in einer Mediengesellschaft zu leben und unterstreichen damit die Ubiquität von Medialisierungsprozessen, denn Medien haben einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung und Darstellung der Welt: „Unsere Gesellschaft ist eine Mediengesellschaft, unsere Welt ist in all ihren Facetten medialisiert: Medien bestimmen unsere Wahrnehmung, kanalisieren unsere Kommunikation, unterhalten und informieren uns“ (Münker/Roesler 2008b: 7). Medien(technologien) kreieren und formen kulturelles und soziales Leben, wobei der Terminus ‚Medialisierung‘ zu einem Schlüsselbegriff wird, der *ways of worldmaking* (Goodman 1992) umschreibt: „Today the term ‚mediatisation‘ has become a new keyword in the debate on the ways in which media shape our experience of the world and social and cultural life, i. e. in the ways in which media play an active part in the processes of

---

Brownriggs *The Metaphysical Touch* (1998) oder Matt Beaumonts *e. A Novel* (2000) (für eine vollständige Auflistung vgl. Rotunno (2006: 70)).

worldmaking“ (Neumann/Zierold 2010: 116). Auch wenn die Forschung zu diesem Thema gerade erst begonnen hat, lässt sich auf Grundlage solcher Beobachtungen nicht bestreiten, dass unsere Lebenswelt medialisiert ist und dies entscheidende Veränderungen für gesellschaftliche, soziale und kulturelle Lebensstrukturen und Verhaltensweisen mit sich bringt (vgl. Meyen 2009: 24).

Die Literatur ist von diesen Entwicklungen nicht ausgenommen, denn will sie im weitesten Sinne ‚Wirklichkeit‘ darstellen, so „sind die ‚Neuen Medien‘ ein Aspekt dieser Wirklichkeit, an dem sich die Gegenwartsliteratur abzuarbeiten hat“ (Wirth 2005: 171).<sup>3</sup> Dieses „Abarbeiten“ der Literatur an den Neuen Medien vollzieht sich in zwei Richtungen: Zum einen zeigt es sich innerhalb der traditionellen Grenzen des gedruckten Romans, wenn die Neuen Medien in den Roman importiert werden und dadurch das Erzählen beeinflussen bzw. Erzählformen oder sogar neue Genres, wie den E-Mail-Roman, generieren. Zum anderen können narrative Formen aber auch in die Neuen Medien exportiert werden und somit neuartige narrative Formate außerhalb des gedruckten Buchs, wie etwa im Internet oder auf elektronischen Lesegeräten, entstehen.<sup>4</sup> Der E-Mail-Roman ist folglich eine generische Erscheinung, die neben zahlreichen weiteren neuen Erzählformen, -formaten und Genres innerhalb und auch außerhalb des gedruckten Romans zu Tage tritt.<sup>5</sup>

Freilich sind Gattungen sowie Gegenstandsbereiche von Literatur als Konstrukte zu verstehen, nichtsdestotrotz ist der Kontext, in dem sie entworfen werden, relevant und aufschlussreich (vgl. McHale 1992: 3 sowie Kapitel II.1.1), denn

---

<sup>3</sup> Ähnlich formuliert es auch Waltraud Wende (2004: 27 f.), wenn sie konstatiert: „Eine Bestandsaufnahme der kulturellen Denkbilder, Wirklichkeitsentwürfe und Selbstinterpretationen unserer modernen Medienkommunikationsgesellschaft ist nämlich ohne Integration der in den ‚neuen‘ Medien stattfindenden Kommunikationsformen mehr als defizitär.“

<sup>4</sup> Vgl. den Ansatz des LOEWE-Schwerpunkts „Kulturtechniken und ihre Medialisierung“ und hier vor allem den des Teilprojekts B1 „Narrative Kompetenz und ihre Medialisierung“, der genau diese beiden Richtungen der Medialisierung von Literatur anhand von drei Forschungsprojekten untersucht. LOEWE ist die Abkürzung für das Forschungsförderungsprogramm „Landes-Offensive zur Entwicklung Wissenschaftlich-ökonomischer Exzellenz“ des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Der Schwerpunkt „Kulturtechniken und ihre Medialisierung“, mit dessen Förderung die vorliegende Arbeit entstanden ist, untersucht die durch die Neuen Medien veränderten kulturellen Prozesse, Produkte und Praktiken.

<sup>5</sup> Gerade durch die Entwicklungen der Neuen Medien sind die materiellen und technischen Grenzen des Romans fließend geworden, so kann im Internet literarisch erzählt werden und Texte können auf Telefonen, *Tablet*-Computern oder speziellen elektronischen Lesegeräten rezipiert werden. Ist im Folgenden von der ‚Medialisierung *im* Roman‘ die Rede, so wird hier stets auf den gedruckten Roman in Buchform referiert. Mit der ‚Medialisierung *außerhalb* des Romans‘ sind alle diese ‚neuen Orte‘ des Erzählens und Rezipierens mit ihren vielfältigen elektronischen Anwendungen gemeint.



[n]immt man die Einsicht in die Konstruktivität wissenschaftlicher Objektkonstitutionen ernst, dann liegt es auf der Hand, dass eine grundlegend veränderte Medienlandschaft auch zu einer neuen bzw. erweiterten Konstruktion des Gegenstandsbereichs führen muss, bei der vor allem die Wechselwirkungen zwischen Literatur und anderen Medien in das Blickfeld der Forschung rücken.

(Nünning/Rupp 2011b: 9)

Die Einsicht in den Konstruktcharakter von Genres nimmt einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den beschriebenen, neuartigen Erzählformen keineswegs die Legitimation, sondern fordert sie geradezu heraus. Ein Bewusstmachen dieser Konstruktivität ist allerdings notwendig, denn Erzählformen und Genres, wie sie beispielsweise im Kontext der Medialisierung des Erzählens zu Tage treten, sind nicht natürlich gegeben, sondern stets konstruiert.<sup>6</sup>

Als exemplarisch für die Medialisierungstendenzen im Roman kann neben dem E-Mail-Roman der wiederholt auftauchende Diskurs über das Internet gelten. Auch das wiederholte Thematisieren der virtuellen Netzkommunikation auf der *story*-Ebene sowie das Einbinden anderer digitaler Kommunikationsmedien (wie Chat-Nachrichten, SMS, Twitter- oder Blog-einträge) auf der *discourse*-Ebene können die Entstehung neuer Erzählformen und Genres bedingen. Häufig treten Referenzen auf Internet- und Netzkommunikation aber auch in E-Mail-Romanen auf und werden im Kontext der E-Mails in die Romane inkludiert, was darauf zurückzuführen ist, dass der Internetzugang und somit das Operieren im Netz eine generelle Bedingung für die E-Mail-Kommunikation darstellt.<sup>7</sup>

Auf der anderen Seite können aber auch im Internet selbst neue Narrative entstehen, wie etwa Blog- oder Twitter-Romane,<sup>8</sup> bei denen die AutorInnen in der Manier des seriellen Erzählens ihre narrativen Versatzstücke online veröffentlichen und LeserInnen bzw. UserInnen die Produktion der Erzählung verfolgen und teilweise kommentierend beeinflussen. Nicht-fiktionale narrative Formaten sind darüber hinaus u. a. auf Social-Network-Plattformen wie *facebook* oder *myspace* zu finden,<sup>9</sup> auf denen die UserInnen insbesonde-

---

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel II.1.1.

<sup>7</sup> Dies wird auch in den Romananalysen deutlich, denn die Romane die E-Mails integrieren, reflektieren nicht selten über das Internet im Allgemeinen und dessen Konsequenzen für kommunikative und soziale Verhaltensweisen, was beispielsweise das der Einleitung vorangestellte Zitat aus Nick Hornbys *Juliet, Naked* (2009) demonstriert.

<sup>8</sup> Zwei Beispiele hierfür sind zum einen der Twitter-Roman *smallplaces* auf <http://twitter.com/smallplaces> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012), dessen serielle Veröffentlichung sich über einen Zeitraum von fast zwei Jahren erstreckte, sowie Sebastian Krauss' Blogroman *Wrangelstraße* auf <http://wrangelstrasse-blog.de> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

<sup>9</sup> Vgl. etwa das Angebot „Timeline“ auf der *Social-Network* Seite *facebook*. „Timeline setzt die Idee einer Echtzeitübertragung, einer vollständigen, fortlaufenden Kopie des gelebten Alltags in die virtuelle Sphäre [...] um“ (Pauer 2011: 49) und fungiert auf diese Weise als erzählendes „Lebensarchiv“ (ebd.).

re ihre Selbstdarstellung multimedial und multimodal narrativ inszenieren. Ein weiteres Beispiel stellen Firmen-Websites dar, wenn hier auf narrative Formate zurückgegriffen wird, um die Präsentation der Firma und ihrer *Corporate Identity* narrativ in Szene zu setzen.<sup>10</sup> Dies sind nur wenige Beispiele aus dem großen Pool der Medialisierungstendenzen des Erzählens, die zum einen das weite Spektrum dieses Forschungsgebiets aufzeigen und zum anderen den Kontext und Rahmen für die Entstehung des E-Mail-Romans bilden.

Selbstverständlich sind diese Entwicklungen von Grund auf nicht neu, denn der Prozess der Medialisierung des Erzählens weist bereits eine historische Tradition auf. Nicht nur werden neueste Medienformate in den Roman importiert und narrative Formen in diese exportiert, sondern auch bereits etablierte altermediale Künste und Formate stehen seit jeher in einem Wechselverhältnis zum literarischen Erzählen. Ebenso wie Fotos, Musikstücke, Filme oder TV-Sendungen von Romanen aufgegriffen werden, wird auch in diesen unterschiedlichen Medien selbst (literarisch-fiktional) erzählt. Beispiele für solche Gattungen oder Erzählformen sind Fotoromane, filmisches Erzählen oder auch Musikalisierungen von Literatur.<sup>11</sup>

Diese Entwicklungen gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück, wo beispielsweise ein nicht-ästhetisches Kommunikationsmedium wie der Brief in das Erzählen im Roman eingebunden wurde, wodurch ein neues Genre, der Briefroman, entstehen konnte.<sup>12</sup> Ebenso wurde bereits zu dieser Zeit auch außerhalb der Romangrenzen, in anderen Medien, literarisch erzählt, wodurch sich neue Erzählformate etablieren konnten. So fiel

[s]eit dem 18. Jh. und mehr noch seit der Erfindung der Rotationsmaschine im 19. Jh. [...] auch den Medien Zeitung und Zeitschrift eine wichtige Rolle als Konstitutionsorte literarischer Kommunikation und z. T. auch als Entstehungsorte neuer literarischer Genres wie dem Fortsetzungsroman oder der *short story* zu.

(Zimmermann 2002: 182)

Durch diese Erkenntnisse wird deutlich, dass neben den aktuellen Medialisierungstendenzen des zeitgenössischen Erzählens auch deren historische Komponente unbedingt mitgedacht werden muss. Neu entstandene Medien eigneten sich schon immer als Experimentierfeld zur Generierung neuer literarischer Erzählformen, -möglichkeiten und Genres.

---

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die weiteren Forschungsprojekte des Teilprojekts B1 „Narrative Kompetenz und ihre Medialisierung“ im LOEWE-Schwerpunkt „Kulturtechniken und ihr Medialisierung“.

<sup>11</sup> Zu Fotoromanen vgl. u. a. Zima (1995) und Rabb (1995). Zum filmischen Erzählen siehe beispielsweise Rajewsky (2002, 2003), Albersmeier (1995, 2008) sowie Mecke und Roloff (1999). Mit der Musikalisierung von Literatur beschäftigt sich u. a. Wolf (1999).

<sup>12</sup> Zum Verhältnis zwischen Brief- und E-Mail-Roman vgl. Kapitel II.1.2.

Innerhalb dieses hier kurz skizzierten Kontexts widmet sich die vorliegende Arbeit dem im zeitgenössischen Medialisierungsprozess neu entstehenden Genre ‚E-Mail-Roman‘. Ausgehend von der Annahme der historisch und medial bedingten Variabilität von Gattungen setzt sich die Arbeit anhand des E-Mail-Romans mit der Medialisierung des Erzählens innerhalb der traditionellen Romangrenzen auseinander. So lauten die zentralen Fragestellungen: Wie verändert sich das Erzählen im Roman, wenn Neue Medien bzw. im Speziellen das Kommunikationsmedium E-Mail in den Text integriert werden? Auf welche Weise kann die Integration eines solchen Mediums strukturbildend auf die Handlung Einfluss nehmen, welche neuen Erzählformen, Plotstrukturen und Motive werden in diesem Prozess etabliert und können diese als paradigmatisch für den E-Mail-Roman angesehen werden? Zudem stellen sich die Fragen, welche typologischen Differenzierungen sich durch mögliche Ausprägungen des Genres treffen lassen und von welchen anderen literarischen Erscheinungen der E-Mail-Roman abzugrenzen ist. Nur durch die Beantwortung dieser Fragestellungen lassen sich E-Mail-Romane umfangreich und angemessen beschreiben, im Forschungs- und Genrespektrum situieren und deren Spielarten nachzeichnen.

Rotunno zufolge müssen E-Mail-Romane von E-Mails dominiert sein oder E-Mail-Kommunikation zu einem konstitutiven Anteil fokussieren. Das bedeutet, dass E-Mail-Romane komplett aus fingierten digitalen Nachrichten bestehen können, aber nicht müssen. Folglich sind auch solche Romane zu berücksichtigen, die E-Mails stellenweise in die Erzählung integrieren, jedoch nicht vollständig aus ihnen bestehen. Um konstitutiv für die Handlung zu sein, sollten die E-Mails innerhalb des Textes mehr als nur ein Mittel der Authentizitätsstiftung darstellen. Daher wird davon ausgegangen, dass sie eine handlungslenkende Funktion einnehmen, indem sie etwa Wendepunkte einleiten und somit in irgendeiner Form strukturbildend fungieren.

Der E-Mail-Roman als gedrucktes Buch ist abzugrenzen von der digitalen Ausprägung des Genres, bei der dem/der RezipientIn der Roman bruchstückhaft als E-Mail zugesendet wird. Solche *digitalen E-Mail-Romane* können entweder selbst aus E-Mails der fiktiven Figuren bestehen oder aber narrative Versatzstücke einer (bereits bekannten) Erzählung sein. Sie müssen folglich nicht zwangsläufig auf der fiktiven Ebene E-Mails enthalten.<sup>13</sup> Digitale E-Mail-Romane sind den Medialisierungstendenzen außerhalb der traditionellen Romangrenzen des gedruckten Buchs zuzurechnen. Eine weitreichende Etablierung dieser Erzählform zeichnet sich bisher noch nicht ab, da es erst wenige Romane gibt, die ausschließlich für die Distributionsform E-

---

<sup>13</sup> Zwei Beispiele für digitale E-Mail-Romane, die eigens für den digitalen und seriellen Distributionsweg via E-Mail produziert wurden, finden sich unter <http://emailmystery.com/> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012). Auf <http://www.dailylit.com/> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012) hingegen gibt es die Möglichkeit, bereits veröffentlichte Romane als E-Mail-Serie über einen bestimmten Zeitraum zu abonnieren.

Mail produziert wurden. Vornehmlich werden bereits bekannte und kanonisierte Werke als E-Mail-*serial* versendet, was zwar einen veränderten Rezeptionsprozess mit sich bringt, jedoch keine strukturbildenden neuen Erzählformen generiert. Aus diesem Grund steht in der vorliegenden Arbeit allein der E-Mail-Roman in Printform im Fokus, da hier neue Erzählformen entstehen und die quantitative Erscheinung dieser Romane über national-sprachliche Grenzen hinweg<sup>14</sup> eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen notwendig macht.

Bis auf einige wenige Artikel zu bestimmten Aspekten von E-Mail-Romanen ist das Genre bisher literaturwissenschaftlich noch nicht erschlossen und stellt somit ein Forschungsdesiderat dar. Eine Skizzierung des Forschungsstandes fällt aus diesem Grund recht knapp aus. Bisher gibt es wenige Aufsätze aus dem englischsprachigen Raum, die Untersuchungen von E-Mail-Romanen mit einbeziehen oder konkret Eigenschaften von E-Mail-Romanen erwähnen (vgl. z. B. Keskinen 2004, Rotunno 2006, Rose 2004). In Rotunnos Untersuchung steht die Suche nach der eigenen Identität der Figuren in den E-Mail-Romanen *E-Mail. A Love Story* (1996) und *Exegesis* (1997) von Astro Teller im Fokus. Mikko Keskinen nimmt eine Untersuchung des Romans *The Metaphysical Touch* (1998) von Sylvia Brownrigg vor und begreift den E-Mail-Roman dabei als eine Rekontextualisierung des Briefromans in Zeiten des Computers (vgl. Keskinen 2004: 384). Zudem betont er, dass die Rolle von E-Mails in der Erzählliteratur einer wissenschaftlichen Theoretisierung bedarf (vgl. ebd.: 402). Jeanne Marie Rose hingegen beleuchtet E-Mail-Romane von der didaktischen Seite, indem sie darstellt, wie E-Mail-Romane Studenten dazu verhelfen können, Technologie kritisch zu untersuchen. Rose nennt ähnlich wie Rotunno dabei nicht nur Romane, die ausschließlich aus E-Mails bestehen, sondern auch solche, die E-Mails nur stellenweise inkludieren. Im deutschen Sprachraum hat Katrin Schneider-Özbek (2011) einen Artikel zu Daniel Glattauers E-Mail-Roman *Gut gegen Nordwind* (2006) veröffentlicht, in dem sie vor allem die formalen Modifikationen und Innovationen herausstellt, die die E-Mails im Vergleich zum Briefroman mit in die Erzählstruktur bringen.<sup>15</sup> Wie auch Keskinen geht Schneider-Özbek zwar von einer Veränderung des Genres Briefroman durch die E-Mails aus, nimmt aber – im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit – dadurch keine deutliche und durchgängige terminologische

---

<sup>14</sup> E-Mail-Romane sind international unter anderem auf Englisch, Deutsch, Polnisch, Russisch, Norwegisch, Schwedisch, Französisch, Italienisch und Spanisch erstveröffentlicht worden. Aufgrund der institutionellen Anbindung dieser Arbeit im Fach Anglistik an der Justus-Liebig-Universität Gießen und im Fach Germanistik an der *Stockholms universitet* ist es möglich, den Korpus sowohl auf englische als auch auf deutsche Romane auszudehnen und somit eine größere Vielfalt des emergenten Genres mit einzubeziehen.

<sup>15</sup> Zu einer ersten typologischen Annäherung an das Genre E-Mail-Roman vgl. Kusche (2011). Die Ausführungen dieses Aufsatzes erfahren durch die vorliegende Arbeit eine komplexe Fortführung und Erweiterung.

und generische Trennung beider Genres vor. Über diese Aufsätze hinaus gibt es den Recherchen zufolge bisher keine Forschung zum Thema ‚E-Mail-Roman‘. Aus diesem Grund wird vor allem bei der Analyse der Romane auf Ergebnisse und Methoden der Briefromanforschung zurückgegriffen, da beide Genres einige strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen, der Briefroman häufig als literarischer Vorläufer des E-Mail-Romans angesehen wird (vgl. u. a. Rotunno 2006 sowie Keskinen 2004) und auf einer systematisch-entstehungsgeschichtlichen Ebene teilweise ähnlich in Erscheinung tritt wie der E-Mail-Roman.<sup>16</sup>

Im Forschungsbereich der Medialisierung des Erzählens wird vor allem auf die Arbeit des LOEWE-Schwerpunkts „Kulturtechniken und ihre Medialisierung“<sup>17</sup> und hierbei insbesondere auf die Forschung des Teilprojekts B1 „Narrative Kompetenz und ihre Medialisierung“ zurückgegriffen. Innerhalb der Arbeit im Forschungsverbund wurde sich dabei u. a. auf Texte von Michael Meyen (2009), Patrick Donges (2008), Knut Lundby (2009a, 2009b) und Sonia Livingstone (2009a, 2009b) bezogen, die sich alle im weitesten Sinne mit dem Phänomen der Medialisierung auseinandersetzen. Während Meyen einen Überblick über die bisherige Forschung zum Thema gibt, fokussiert Donges eher politische Implikationen des Begriffs. Lundby stellt den Terminus ‚*Mediatization*‘ in den Fokus seines Sammelbandes und rekurriert dabei auf ein sehr weites Konzept, das eher dem deutschen Wort der ‚Vermittlung‘ gleicht (vgl. Lundby 2009a: 13). Livingstone hingegen thematisiert die Begriffsvielfalt und -verwirrung um die Bezeichnungen ‚*mediation*‘, ‚*mediatization*‘ und ‚*medialisation*‘ und konstatiert, erstere gleiche dem deutschen Begriff der ‚Vermittlung‘, während ‚*mediatization*‘ mit ‚Mediatisierung‘ und ‚*medialisation*‘ mit ‚Medialisierung‘ übersetzt werden solle (vgl. Livingstone 2009b: 4). In Anlehnung an die Forschung im Teilprojekt B1 versteht die vorliegende Arbeit unter dem Begriff der ‚Medialisierung‘ die sich wandelnden technisch-medialen Bedingungen und deren gesellschaftliche, soziale und kulturelle Folgen, um die Wechselwirkungen zwischen den Neuen Medien und der erzählenden Literatur, also die Medialisierung des Erzählens in der Form des E-Mail-Romans, zu analysieren. Die aus der Projektarbeit entstandene Publikation *Die Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genre und Modellinterpretationen* (Nünning/Rupp 2011a) dient der Arbeit als wichtige Grundlage, da sie nach der hier relevanten Beeinflussung des Romans durch die (Neuen) Medien fragt.

Neben dem Begriff der Medialisierung werden ebenso die Termini ‚Medium‘, ‚Medien‘ und ‚Neue Medien‘ häufig Verwendung finden, was eine Begriffsklärung notwendig macht. Die Problematik und wissenschaftliche Diskussion um den Begriff des ‚Mediums‘, die „inflationäre Verwendung

---

<sup>16</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

<sup>17</sup> Vgl. Fußnote 4.

des Medienbegriffs“ (Wiesing 2008: 235; vgl. auch Pfeiffer/Schnell 2008: 7; Münker 2008: 323) oder gar die Frage, was ein Medium ist, wurden bereits an anderen Stellen aufgegriffen (vgl. u. a. Münker/Roesler 2008a) und stellen vor allem nicht das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit dar. Medien werden hier im einfachsten Sinne zunächst als Vermittler von Informationen und Daten verstanden, nach Werner Wolf (2002b: 165) „im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv [...] zur Übertragung kultureller Inhalte“, womit dann sowohl traditionelle Künste als auch neue Kommunikationsformen eingeschlossen werden können (vgl. ebd.). Friedrich Krotz (2008: 48) versteht unter Medien das, was auch im Alltagsverständnis als Medium wahrgenommen wird und die Komplexität menschlicher Kommunikation darzustellen vermag: „Wir sprechen [...] dann von Medien, wenn es sich um menschlich hergestellte technische, zugleich aber auch um sozial institutionalisierte Einrichtungen handelt, die die Komplexität menschlicher Kommunikation zum Ausdruck bringen können.“ Mit dieser Aussage spricht Krotz mehrere Ebenen des Medienbegriffs an, auf die auch Siegfried J. Schmidt im Zuge der Entwicklung seines ‚Medienkompaktbegriffs‘ (vgl. Schmidt 2008) rekurriert. Laut Schmidt bildet der Medienbegriff eine Synthese aus vier Komponenten: die Kommunikationsinstrumente (wie Sprache oder Bilder); die Medientechniken, „die eingesetzt werden um Medienangebote in Form von Manuskripten, Büchern [...] oder E-Mails herzustellen“ (Schmidt 2008: 144 f.); die institutionellen und verwaltenden Organisationen (wie Verlage oder Rundfunkanstalten) und schließlich die konkreten Medienangebote selbst, die sich aus dem Zusammenwirken der anderen Faktoren ergeben (vgl. ebd.). Aufgrund seiner umfassenden und anwendungsorientierten Systematik soll sich in der vorliegenden Arbeit dem Medienverständnis Schmidts angeschlossen werden, der die E-Mail als ein Medienangebot klassifiziert. Zudem wird im Laufe der Arbeit auf die Handlungsbereiche, die Schmidt jedem Medium beimisst, eingegangen, um die Medialität der E-Mail und deren Relevanz für das Erzählen im Roman beschreiben zu können.<sup>18</sup>

Unter dem Sammelbegriff der ‚Neuen Medien‘ werden in Anlehnung an Heuser (vgl. 2008: 468 f.) all diejenigen Medien verstanden, die miteinander vernetzt das Internet konstituieren, wobei der Computer als „Metamedium“ (Heibach 2000: 6) zu sehen ist, das viele Medien zu integrieren und neu zusammenzuführen vermag. Die E-Mail, als ein Teil der Gruppe der Neuen Medien, wird als ein eigenständiges (Kommunikations-)Medium im Sinne eines Medienangebots nach Schmidt begriffen und als solches im Laufe der Arbeit benannt und wissenschaftlich behandelt.

Wird das Kommunikationsmedium E-Mail in das Erzählen im Roman einbezogen, erfolgt vom Text ausgehend eine Referenz auf ein altermediales System, bei dem die Grenzen des Romans sowie die der E-Mail beidseitig

---

<sup>18</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

überschritten werden. Aus diesem Grund bildet die Intermedialitätsforschung das theoretische Fundament dieser Arbeit, da sie sich mit Grenzüberschreitungen zwischen unterschiedlichen Medien auseinandersetzt. Die Konzentration soll hier insbesondere auf den Ausführungen Irina Rajewskys (2002, 2003) liegen, die die basalen Kategorien zur Einordnung intermedialer Phänomene stellen und den E-Mail-Roman im intermedialen Spektrum zahlreicher Ausprägungen und Erscheinungsformen situierbar machen. Gleichzeitig sind diese Kategorien auf der Ebene der Feindifferenzierung auf den E-Mail-Roman nicht länger applizierbar, wodurch ein weiteres Desiderat deutlich wird: Bisher gibt es nur wenige Arbeiten zu intermedialen Referenzen zwischen Literatur und digitalen Kommunikationsmedien, gleichzeitig tritt dieses Phänomen aber immer häufiger in Erscheinung.<sup>19</sup> Mit den Untersuchungen zum E-Mail-Roman soll ein Teil dieser Forschungslücke geschlossen werden und die Aussage Jürgen E. Müllers (2010: 249) „the digital era forms the greatest challenge for intermedial research“ in die Feststellung abgemildert werden, dass digitale Medien nicht die größte, aber eine weitere essentielle Herausforderung für die Intermedialitätsforschung darstellen.

Nicht zuletzt stellen die Gattungstheorie und insbesondere die Neuformierung von Gattungen, bzw. nach Rüdiger Zymner (2007) die „Gattungsvervielfältigung“, eine weitere theoretische Grundlage der Arbeit dar. „Unter welchen Umständen bilden sich neue Genres heraus und in welchem Wechselverhältnis stehen sie zu ihrem Entstehungskontext?“ ist eine Frage, die die Arbeit im Hinblick auf den E-Mail-Roman begleitet und die Ausführungen als *case study* zum Gattungswandel klassifiziert. Dabei dienen insbesondere die Ausführungen von John Frow (2006), Tzvetan Todorov (1990), Marion Gymnich et al. (2007), Rüdiger Zymner (2010) und Wilhelm Voßkamp (1977) als Ausgangspunkte, da sie zum einen den Konstruktcharakter von Gattungen sowie deren historische, kulturspezifische und mediale Variabilität herausarbeiten.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Die Arbeiten zu den Interferenzen zwischen erzählender Literatur und den neuen Kommunikationsmedien fokussieren vor allem die Entstehung neuer Genres und Erzählformate im Netz (vgl. u. a. Arnold (2001), Giltrow/Stein (2009), Gendolla/Schäfer (2010) oder Heibach (2000)). Systematische und umfangreiche Untersuchungen zur Befruchtung des traditionellen, gedruckten Romans durch digitale Kommunikationsmedien hingegen sind den Recherchen zufolge bisher nur wenige erschienen (einige Ausnahmen finden sich z. B. in Nünning/Rupp 2011a). Der Schwerpunkt der Forschung liegt hier immer noch bei den Interferenzen ästhetischer Medien und Künste und der erzählenden Literatur.

<sup>20</sup> Vgl. vor allem Kapitel II.1.1.

## 2. Ziele und Struktur der Arbeit

Die Arbeit macht sich zum Ziel, das emergente Genre des E-Mail-Romans in einer ersten wissenschaftlichen Untersuchung so weit wie möglich zu erschließen und damit die sich abzeichnende Forschungslücke zu füllen. Ausgehend von der Annahme, dass das Einbeziehen von E-Mails in das Erzählen im Roman dessen Struktur modifiziert, lautet die übergeordnete Fragestellung dieser Arbeit: Wie verändert sich das Erzählen im Roman, wenn E-Mails mit in die Handlung integriert werden?

Dabei geht es *erstens* darum, die Erzählformen des Genres, d. h. die narratologischen Besonderheiten auf *story*- und *discourse*-Ebene zu untersuchen und ferner nach den Stoffen der Romane zu fragen. Wo liegen erzähltheoretische Besonderheiten und wo lassen sich die Charakteristika der Romane möglicherweise nicht adäquat mit bereits etablierten narratologischen Kategorien beschreiben? Gibt es darüber hinaus charakteristische und paradigmatische Plotstrukturen sowie typische Motive, die sich bedingt durch die E-Mail-Integration in den Romanen beobachten lassen?

*Zweitens* sollen die Funktionspotentiale der Integration von E-Mails in das Erzählen im Roman auf verschiedenen Ebenen erschlossen werden. Zum einen lässt sich hierbei nach der textinternen Rolle der E-Mails innerhalb der Erzählungen fragen: Welche Funktionen erfüllen die Mails in der Handlung? Sind sie Handlungsbeschleuniger oder verzögern sie den Fortgang der Ereignisse, schüren sie möglicherweise Konflikte und verändern somit maßgeblich die Plotstruktur? Zum anderen soll textübergreifend geklärt werden, welche Funktionen die E-Mail-Integration im Roman generell haben kann: Welche neuen Möglichkeiten ergeben sich für den Roman und wo stößt der Text durch die E-Mails unter Umständen an seine Grenzen? Mit den Fragen, welche Rolle der E-Mail-Roman als Gattung innerhalb des Prozesses der Medialisierung einnimmt und welche Stimme er in der Diskussion um die Veränderung des Denkens durch das Internet haben kann,<sup>21</sup> sollen mögliche Funktionspotentiale auf Gattungsebene festgehalten werden. Gleichzeitig wird geklärt, unter welchen Prämissen ein solches neues Genre wie der E-Mail-Roman überhaupt erst entstehen kann. Mit der Beantwortung dieser Fragen sollen erste Grundzüge einer Gattungspoetik des E-Mail-Romans erschlossen und dadurch die wesentlichen Bauformen dieser Romane sowie die Funktionspotentiale, die die E-Mails textintern und textextern erfüllen,

---

<sup>21</sup> Die Frage, wie das Internet das Leben und Denken verändert, etabliert sich immer deutlicher zu einem allumfassenden Mediendiskurs (vgl. auch Gabriel 1997: 143) und wird in zahlreichen Medien wie Sachbüchern, Zeitungen, Magazinen sowie im Internet selbst diskutiert (vgl. z. B. Brinkbäumer (2010), von Bredow et al. (2010) oder Boie (2010)). Zudem hat das Online-Magazin *Edge.org* diese Frage an Autoren, Wissenschaftler und Künstler gestellt und veröffentlicht ([http://www.edge.org/q2010/q10\\_index.html](http://www.edge.org/q2010/q10_index.html); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012) und auch Frank Schirrmacher (2009) geht der Frage in seiner Monographie *Payback* nach.



festgehalten werden. Nicht zuletzt kann dadurch die Forschung im Bereich der Medialisierung des Erzählens ein Stück weiter vorangebracht werden.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Kapitel II, „Grundzüge einer Poetik des E-Mail-Romans“, bildet das theoretische und methodische Grundgestell der Arbeit. Der erste Teil dient der Kontextualisierung des E-Mail-Romans und zeichnet, ausgehend von grundlegenden Eigenschaften des Romans über die Verwandtschaft von E-Mail- und Briefroman bis zu den Eigenschaften des Kommunikationsmediums E-Mail die Bedingungen nach, unter denen sich Roman und E-Mail zusammenschließen. In II.1 steht daher vor allem der nach Virginia Woolf (1967) benannte kannibalistische Charakter des Romans sowie die Gattungsentwicklung unter den Vorzeichen der Medialisierung im Fokus der Betrachtungen. Auf Grundlage der Offenheit des Romans für andere altermediale Kunst- oder Kommunikationsformen wird im Anschluss daran der E-Mail-Roman in Beziehung zum Briefroman gesetzt. Der Briefroman gilt häufig als Vorläufer des E-Mail-Romans oder wird bisweilen mit ihm gleichgesetzt, weshalb in Kapitel II.1.2 strukturelle und entstehungsgeschichtliche Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede herausgearbeitet werden. Beruhend auf der Annahme, dass vor allem durch den Einbezug der E-Mails Neuerungen in den Roman gelangen, soll in Kapitel II.1.3 die Medialität der E-Mail beschrieben werden, damit herausgestellt werden kann, welche Eigenschaften die E-Mail potentiell in den Roman einzubringen vermag.

Auf diese Weise werden in Kapitel II.1 die Eigenschaften von Roman und E-Mail sowie die Bedingungen ihres ‚Zusammenschlusses‘ skizziert, wodurch das Kapitel eine Vorarbeit für den darauf folgenden Teil II.2 leistet. Hier wird erörtert, auf welche Weise die E-Mails in den Roman integriert werden und welche Ausprägungsformen von E-Mail-Romanen es geben kann. Auf der Grundlage einer Synthese der Ansätze von Irina Rajewsky zu intermedialen Bezügen (2002, 2003) und von Ansgar Nünning zur typologischen Gattungsdifferenzierung des historischen Romans (1995) sollen anhand bereits etablierter sowie eigens für den E-Mail-Roman zu entwickelnder intermedialer Kategorien und Begrifflichkeiten die medialen Grenzüberschreitungen im E-Mail-Roman beschreibbar gemacht und klassifiziert werden. Dabei gilt es, bisherige Kategorien der Intermedialitätsforschung zu modifizieren und somit breiter anwendbar zu machen sowie Nünnings Vorgehensweise im Kontext des historischen Romans auf den E-Mail-Roman zu applizieren.

Da ausschließlich intermediale Kategorien zur adäquaten und vollständigen narratologischen Charakterisierung des E-Mail-Romans nicht genügen, werden in Kapitel II.3 anhand eines abstrakten Prototyps des E-Mail-Romans die narratologischen Eigenschaften von E-Mail-Romanen skizziert. Dabei geht es darum, die Besonderheiten des E-Mail-Romans theoretisch ‚durchzuspielen‘, um danach zu fragen, welche erzähltheoretischen Kategorien für die Analyse der Romane aufschlussreich sein können und auf diese

Weise eine methodische Basis für die Analyse der Primärwerke zu entwickeln. Im Fokus stehen für den E-Mail-Roman relevante Kategorien auf die *discourse*- und die *story*-Ebene, wie etwa die Nähe zum dramatischen Erzählen, der Status von Erzähl- bzw. Vermittlungsinstanzen, Multiperspektivität, Plotstrukturen und Figurencharakterisierungen. Die für den E-Mail-Roman wichtigen narratologischen Kategorien sowie ihre Ausprägung im E-Mail-Roman werden im Anschluss an das Kapitel in einer Merkmalsmatrix zusammengefasst aufgeschlüsselt.

Die Ergebnisse aus den Kapiteln II.2 und II.3 sollen schließlich in einem überleitenden Kapitel zu den Analysen zusammengebracht werden (II.4), indem hier auf Grundlage der vorhergegangenen Untersuchungen eine Skala zur systematischen Ordnung von E-Mail-Romanen als Denkmodell vorgestellt wird. Die Skala soll ein Kontinuum zwischen zwei Polen entwerfen, auf dem unterschiedliche Erscheinungsformen von E-Mail-Romanen situiert, geordnet und zueinander in Relation gesetzt werden können. Sie bildet daher eine weitere Grundlage für die Romananalysen.

Insgesamt ergibt sich methodisch ein Zusammenspiel aus einer narratologisch fundierten Textanalyse unter der Nutzung der für den E-Mail-Roman relevanten Kategorien im Sinne der postklassischen Narratologie (vgl. auch Sommer 2010: 95) und Konzepten der Intermedialitätsforschung, die beide auf ihre jeweilige Anwendbarkeit hin überprüft und gegebenenfalls erweitert und/oder modifiziert werden müssen. Durch das altermediale Wirken der E-Mail auf die Erzählstrukturen im Text ergibt sich nicht nur eine Ausweitung der Erzählmöglichkeiten, sondern auch der Fragen an den Text sowie der Methoden für die Textanalyse (vgl. Zierold 2010: 317). Aus diesem Grund werden narratologische Ansätze mit intermedialen Kategorien zusammengedacht und wechselseitig erweitert. Dass dabei gleichzeitig von den Konzepten und Theorien sowie von den E-Mail-Romanen selbst ausgegangen wird, auf die die Begriffe und Kategorien (z. T. modifiziert) angewendet werden, demonstriert eine Kombination aus einer deduktiven sowie induktiven Herangehensweise.<sup>22</sup>

Kapitel III und IV umfassen die Romananalysen und sind entsprechend der Komplexität der E-Mail-Integration in Text und Handlung angeordnet. So werden zunächst in Kapitel III solche Romane behandelt, die E-Mails nur stellenweise in die Handlung einbeziehen (hybride E-Mail-Romane), während in Kapitel IV Romane untersucht werden, die ausschließlich aus den E-Mails der Figuren bestehen (reine E-Mail-Romane).<sup>23</sup> In Kapitel III wird anhand von drei exemplarischen Texten gezeigt, wie E-Mails in die Handlung der Romane eingebettet werden können. Der Roman *The Metaphysical Touch* (1998) von Sylvia Brownrigg steht dabei stellvertretend für die An-

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu auch Nünning et al. (2012) und dabei insbesondere den Abschnitt zur Methodik der Analyse von E-Mail-Romanen.

<sup>23</sup> Zu den Begriffsprägungen vgl. Kapitel II.2.

fänge des E-Mail-Romans,<sup>24</sup> da die Mails hier sowohl strukturell als auch inhaltlich vom Rest der Handlung isoliert werden und die Integration der E-Mails daher noch sehr verhalten anmutet. In Nick Hornbys *Juliet, Naked* (2009) sind die E-Mails hingegen weiter in die Handlung integriert, als dies bei Brownriggs Roman der Fall ist. Die Diskurse über das Internet, die Netzkommunikation und die Auswirkungen einer Online-Fangruppe auf ihr Idol bilden Schwerpunkte der Handlung, in die die E-Mail-Korrespondenzen eingeflochten sind und innerhalb der sie handlungslenkende Funktionen übernehmen. William Gibsons Roman *Pattern Recognition* (2003) demonstriert exemplarisch, wie eine solche handlungslenkende in einer handlungsmotivierenden Funktion kulminieren kann, indem die Figuren vielfach über das Internet und E-Mail kommunizieren und ihre Handlungsschritte durch die E-Mails motivieren lassen. Das Leben der Figuren sowie die Strukturen des Romans scheinen hier erheblich vom Virtuellen durchdrungen zu sein.

Kapitel IV rückt die reinen E-Mail-Romane in das Blickfeld der Betrachtung. Anhand von vier Romanen zweier Autoren sollen die Folgen für den Roman analysiert werden, wenn dessen Handlung ausschließlich durch E-Mails dargestellt wird, die Integration der E-Mail sich also auf den gesamten Roman erstreckt. Sowohl Daniel Glattauers Romane *Gut gegen Nordwind* (2006) und *Alle sieben Wellen* (2009), die in Kapitel IV.1 untersucht werden, als auch die Romane Matt Beaumonts, *e. A Novel* (2000) und *e<sup>2</sup>* (2009) (Kapitel IV.2), weisen paradigmatische Plotstrukturen (wie die der virtuell verhandelten Liebesgeschichte in *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen*) und häufig wiederkehrende Settings (wie das Büro in Beaumonts Romanen) vieler E-Mail-Romane auf und belegen darüber hinaus zahlreiche Beobachtungen der in Kapitel II.3 vorgenommenen abstrakten Erläuterungen. Nichtsdestotrotz unterscheiden sich die vier Romane inhaltlich sowie strukturell und somit auch im Hinblick auf die Integration der Mails in den Text zum Teil signifikant voneinander, was ihre Behandlung in zwei getrennten Kapiteln notwendig macht.

Kapitel V fasst die Ergebnisse der Textanalysen zusammen und nimmt noch einmal systematisch auf die Funktionspotentiale der E-Mails innerhalb der Texte sowie auf Gattungsebene Bezug. Im Ausblick werden daran anknüpfend weitere Forschungsdesiderate aus dem Gebiet der Medialisierung der Erzählens aufgezeigt, auf die nicht zuletzt die aus dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse fruchtbar angewendet werden können.

---

<sup>24</sup> Hierbei ist wichtig zu bemerken, dass die Anordnung der Romane in den Analyseteilen nicht auf den Erscheinungsjahren beruht, zumal eine chronologische Anordnung bei einem Zeitraum von 16 Jahren wenig sinnvoll erscheint. Brownriggs Roman ist zwar ein früher E-Mail-Roman, steht aber vor allem im Hinblick auf die strukturelle und inhaltliche Einbeziehung der Mails für die Anfänge des Genres, nicht jedoch aufgrund des Erscheinungsjahres. Zwar haben mehrere frühe E-Mail-Romane Eigenschaften gemein, die vor allem auf ihr Erscheinungsjahr zurückgeführt werden können. Diese vage Tendenz bietet jedoch noch keine hinreichende Grundlage für eine rein chronologische Betrachtung.

## II. Grundzüge einer Poetik des E-Mail-Romans

### 1. Verbindung von Roman und E-Mail

Im Zuge der Entwicklung einer Poetik des E-Mail-Romans ist es unumgänglich, anfänglich die Bedingungen, unter denen sich Roman und E-Mail zusammenschließen, zu kontextualisieren. Dabei stehen vor allem drei Aspekte im Fokus: Erstens sind kurz generelle Eigenschaften des Romans festzuhalten, wobei Roman und Genreentwicklung insbesondere unter dem Vorzeichen der Medialisierung des Erzählens darzustellen sind. Der Roman bildet die Grundlage für die Fusion mit der E-Mail, welche wiederum in den Kontext der Medialisierung des Erzählens einzuordnen ist. Zweitens wird das Verhältnis zwischen Brief- und E-Mail-Roman sowie die Frage, inwiefern der E-Mail-Roman als Briefroman des 21. Jahrhunderts zu sehen ist, erörtert. Der Briefroman kann als Vorgänger des E-Mail-Romans verstanden werden, da beide Genres einige strukturelle und entstehungsgeschichtliche Charakteristika gemein haben. Eine Darstellung der Gemeinsamkeiten, aber auch der Unterschiede, erscheint daher im Zuge der Analyse des E-Mail-Romans notwendig. Drittens sind die der E-Mail inhärenten Eigenschaften bzw. die Frage, wodurch ihre Medialität konstituiert wird, zu behandeln, um eine Grundlage dafür zu legen, welche strukturellen und inhaltlichen Modifikationen die Integration der E-Mail in den Roman mit sich zu bringen vermag.

#### 1.1 Der Roman als Kannibale – Genreentwicklung unter dem Dach der Medialisierung

In ihrem posthum erschienen Aufsatz „The Narrow Bridge of Art“ beschreibt Virginia Woolf den Roman wie folgt:

That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be under the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen.

(Woolf 1967: 224)

Woolf nutzt zur Charakterisierung des Romans die Metapher des Kannibalen, der sich verschiedenste Kunstformen einverleiben und dadurch neue Erzählformen hervorbringen kann. Dadurch erweist sich der Roman als überaus wandlungsfähig und zeichnet sich durch eine hohe Flexibilität und eine „theoretische Offenheit“ (Voßkamp 1973: 3) aus. Er befindet sich im ständigen Dialog mit anderen Künsten und Medien, wodurch unentwegt neue Möglichkeiten der narrativen Gestaltung entstehen, eine Eigenschaft, die für den Roman zum generellen Charakteristikum wird.

Für neue Formen des Erzählens müssen laut Woolf Namen bzw. Genrebezeichnungen gefunden werden, ein Unterfangen, dass nicht in jedem Fall ohne Schwierigkeiten verläuft, da es nicht immer einfach ist, für neue Erzählformen den passenden Namen zu finden.<sup>25</sup> Der Begriff des Romans wird somit von Woolf als ein *umbrella term* verstanden, unter dem sich unterschiedliche Erzählformen verbergen und der eine Vielzahl von Unterformen bzw. Genres umfasst.

Analog zu Woolfs Ausführungen bezeichnet John Frow den Roman in Anlehnung an Mikhail M. Bakhtin als „secondary genre“:<sup>26</sup> „[C]omplex ‘secondary’ genres are multivocal: Their formal logic allows or encourages the incorporation of other forms, other ‘voices’“ (Frow 2006: 40). Nach Bakhtin (1981: 49) ist der Roman ein „dialogised system“, das immer auch andere Stimmen, Stile, Textsorten oder auch Medien inkorporieren kann. Der Roman wird zu einer Plattform der Stimmenvielfalt, auf der sich unterschiedliche Textsorten, Kommunikationsformen und Medien stets neu fusionieren können: „It is more like a fusion of other genres, than a genre in its own right, but this is precisely what gives it its force: in absorbing ‘voice’ from culture, the novel activates the reality-forming dimension of genre“ (Frow 2006: 44). Somit ist auch für Bakhtin das Charakteristische am Roman, dass er für die ‚Stimmen der Kultur‘ – wie Frow es umschreibt – offen ist, zeitgenössisch diskutierte Themen absorbieren und somit die außerfiktionalen ‚Wirklichkeit‘ thematisieren kann: „The novel, indeed, utilises these genres [e. g. confession, diary, letter, travel note] precisely because of their capacity [...] to assimilate reality in words“ (Bakhtin 1981: 320 f.).

Innerhalb der Medialisierung des Erzählens finden genau diese Prozesse statt, die u. a. Woolf, Bakhtin und Frow als charakteristisch für den Roman deklarieren, denn der Roman verleibt sich hierbei u. a. andere mediale Formen ein und kann auf diese Weise neue Erzählformen generieren. So entste-

---

<sup>25</sup> Vgl. z. B. Christine Schwaneckes (2011: 143 ff.) Ausführungen zu Leanne Shaptons *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* (2010), ein Buch, das aufgrund der zahlreichen Reproduktionen von Fotografien „kaum der Kategorie ‚Roman‘ zugeordnet werden kann“ (ebd.: 143) und für das folglich nur schwerlich ein geeigneter Name zu finden ist.

<sup>26</sup> Frow nutzt einen sehr weiten Genre-Begriff und konstatiert, dass er ‚Genre‘ ähnlich Michel Foucaults ‚Diskurs‘ auffasst (vgl. Frow 2006: 17 ff.). Der Begriff ‚Genre‘ wird in dieser Arbeit jedoch enger gefasst und im Sinne einer Subgattung des Romans verwendet.

hen Genres wie etwa der E-Mail-Roman, bei dem das Erzählen entscheidend von den in die Handlung integrierten E-Mails der Figuren geprägt ist.<sup>27</sup>

Trotz des in der Literaturwissenschaft recht jungen Begriffs der Medialisierung des Erzählens und dem damit eng verknüpften Aspekt der Genreentstehung weist das Einbinden anderer Medien in das Erzählen im Roman bereits eine lange Tradition auf. Der Roman hat *immer schon* andere, kulturell dominante und oftmals altermediale Kunstformen mit in das Erzählen einbezogen, die die Struktur und den Inhalt des Erzählten entscheidend mit geformt und auf diese Weise neue Genres hervorgebracht haben. Ähnlich wie von Woolf formuliert, stand auch die Literaturwissenschaft immer schon vor der Herausforderung, solche neuen Erzählformen zu benennen, zu typologisieren und im Gattungsspektrum zu situieren, Aufgaben, die sich auch im Hinblick auf das Genre E-Mail-Roman ergeben und denen mit dieser Arbeit nachgegangen werden soll.

In diesem Zusammenhang sei hier vorerst nur schlagwortartig an den literarischen Vorläufer des E-Mail-Romans, den Briefroman, erinnert, in dessen Fall eine andere Kommunikationsform Einzug in den Roman findet;<sup>28</sup> ebenso seien aber auch die Fälle erwähnt, in denen Fotografien, Kunstwerke und andere Illustrationen in den Roman inkorporiert werden und entweder basierend auf ekphrastischen Beschreibungen (wie z. B. im Fall von Wildes *The Picture of Dorian Gray*) oder durch multimediale Einbindung in die Romane (vgl. die Illustrationen in den Romanen von Charles Dickens) diese strukturell und inhaltlich form(t)en.<sup>29</sup> Somit bleibt festzuhalten, dass die Medialisierung von Literatur bereits eine Tradition aufweist, der Roman sich immer schon andere (mediale) Kunstformen einverleibt hat, aber ebenso auch narrative Strukturen in andere Medien exportiert hat.<sup>30</sup>

Wenn Todorov (1990: 17 f.) argumentiert, „genre [...] is nothing more than the codification of discursive properties“, hebt er insbesondere hervor, dass die Entstehung von Genres, in der Medialisierungsprozesse resultieren können, vor allem auf kulturellen, sozialen und medialen Prozessen der jeweiligen Zeit beruht. Genres unterliegen historischem Wandel und sind so-

---

<sup>27</sup> Auf welche Weise E-Mails in das Erzählen integriert werden, wird in Kapitel II.2 erläutert.

<sup>28</sup> Zur Beziehung zwischen Brief- und E-Mail-Roman vgl. das folgende Kapitel II.1.2.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu u. a. Zima (1995), Raab (1995), Weisstein (1992) oder Maeder et al. (2006). Spezifisch zum Briefroman vgl. z. B. Moravetz (1990), Picard (1971), Vedder (2002) sowie Würzbach (1964).

<sup>30</sup> Zur Medialisierung des Erzählens gehört den Ausführungen in der Einleitung zufolge auch die andere Bewegungsrichtung, bei der narrative Strukturen in andere Medien exportiert werden und es folglich dort zur Generierung neuer narrativer Medienformate kommt. Auch dieses Wechselverhältnis weist bereits eine längere Tradition auf, wie sie u. a. Bernhard Zimmermann (2002: 182) beschreibt: „Mehr noch als die Zeitung, die vor allem der Popularisierung von Prosaliteratur Vorschub leistet, hat die Zeitschrift in Gestalt literarischer Periodika die literarische Entwicklung mit beeinflusst und sich im 20. Jh. geradezu als Leitmedium formaler Experimente erwiesen.“ Vgl. ferner zum seriellen Erzählen etwa Hughes/Lund (1991), Keymer (2000) oder Lund (1993).

mit „keine überzeitlichen ‚Naturformen der Dichtung‘ (Goethe), sondern geschichtlich bedingte Verständigungs- und Konventionsformen“ (Neumann/Nünning 2007: 4).<sup>31</sup> So konstatiert auch Frow (2006: 73): „I understand genre to be a historically specific pattern of organization of semiotic material [...] in relation to particular types of situational constraints which help shape this pattern.“ Er unterstreicht damit die Einsicht in die historische, kulturelle und mediale Variabilität von Erzählformen und Genres. Somit verleibt sich der Roman vor allem solche Medien, Text- oder Kunstformen ein, die zu einer bestimmten Zeit zur ‚Stimme einer Kultur‘ gehören und folglich Teil des jeweiligen kulturellen Diskurses sind.

Freilich sind alle Gattungen Konstrukte und eine zentrale Ordnungskategorie in der Literaturwissenschaft (vgl. Neumann/Nünning 2007: 3; vgl. Frow 2006: 2), dennoch macht diese Tatsache sie nicht weniger untersuchungswürdig, denn laut Brian McHale ist *insbesondere* der Diskurs, in dem sie konstruiert werden, von Bedeutung: „[T]he issue of how such objects are constructed, in particular the genre of discourse in which they are constructed, becomes important“ (McHale 1992: 3). Genres ändern sich mit kulturellen Wandlungsprozessen, weshalb unterschiedliche Epochen nie das gleiche Kontingent an Gattungen aufweisen. Genres und deren Konstruktion sind – abhängig von ihrer kontextuellen Einbettung – variabel, kulturell präformiert (vgl. Gymnich/Neumann 2007: 38) und können mit Voßkamp (1990) als ‚Antwort auf Geschichte‘ verstanden werden,<sup>32</sup> wodurch die Gattungsgeschichte eine Ausweitung erfährt: „Mit der Verortung von Gattungen in dem heterogenen Geflecht von historischen Herausforderungen, rezipientenseitigen Erwartungen, kulturellen Praktiken und Institutionen öffnet sich die Gattungsgeschichte hin zu einer umfassenden Kulturgeschichte“ (Neumann/Nünning 2007: 12).

Medialisierungsprozesse sind als Ausdruck kultureller Veränderungen – wie es auch schon bei Woolf anklingt – auf das engste mit Genreentstehung und Genreentwicklung verknüpft. Präziser kann die Medialisierung als Katalysator<sup>33</sup> im Kontext der Gattungsentwicklung verstanden werden, da sie die Generierung neuer Erzählformen fördert (vgl. Nünning/Rupp 2011b).<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> So formulierte der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Christian Friedrich von Blanckenburg bereits 1774: „Die Romane entstanden nicht aus dem Genie der Autoren allein; die Sitten der Zeit gaben ihnen ihr Daseyn“ (Blanckenburg 1965, zitiert nach Voßkamp 1973: 6).

<sup>32</sup> Vgl. auch Franco Moretti (2005: 95), der Veränderungen narrativer Formen als Indikator für historischen Wandel begreift.

<sup>33</sup> Die Metapher des Katalysators oder auch Motors bezieht sich laut Nünning/Rupp (2011b: 5) vor allem darauf, dass durch einen Vorgang bestimmte Reaktionen entstehen bzw. beschleunigt werden. Bezogen auf die Medialisierung des Erzählens bedeutet dies, inwiefern die Entwicklung neuer Medien und neuer Kommunikationsformen die Entwicklung des Romans beeinflusst oder sogar beschleunigt.

<sup>34</sup> Hier sei auch an die neuen Erzählformate im Internet erinnert, wie beispielsweise Blog- oder Twitter-Romane, die ebenso als Produkte des Medialisierungsprozesses zu verstehen

Bezogen auf den E-Mail-Roman lassen sich somit die Thesen aufstellen, dass E-Mail-Romane ebenso als Symptom ihrer Entstehungszeit zu verstehen und die Veränderungen der narrativen Struktur als Indikator für historischen Wandel zu sehen sind. Der Roman zitiert bzw. imitiert die E-Mail und ihre Effekte und macht sie somit strukturell und inhaltlich zum Thema. Das Genre E-Mail-Roman und seine Konstruktion wäre damit als Antwort auf kulturelle Praktiken zu verstehen. Inwiefern diese Thesen auf den E-Mail-Roman zutreffend sind, wird im Laufe der Arbeit und insbesondere anhand der Analysen zu klären sein.

Laut Jerome Bruner (1991: 15) reagieren Gattungen aber nicht nur auf virulente Diskurse ihrer Entstehungszeit, sondern wirken ebenso auf vorrangige Denkstrukturen ein: „In a word, while they [genres] may be representations of social ontology, they are also invitations to a particular style of epistemology.“ Folglich stellen sie neben ihrer Funktion als ‚Antwort auf Geschichte‘ Muster für nicht-fiktionale ‚ways of worldmaking‘ (Goodman 1992) bereit und dirigieren auf diese Weise lebensweltliche Erfahrungen und deren Repräsentation in die Richtung von kulturell präfigurierten Formen, wodurch sie „mehr oder weniger flexibel festlegen, wie zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt über ‚Wirklichkeit‘ gedacht und kommuniziert werden kann“ (Neumann/Nünning 2007: 6). Dadurch stehen Gattungen in einem dialogischen Verhältnis zu den zeitlichen, räumlichen, sozialen und kulturellen Kontexten ihre Entstehung.

Welche Aspekte der zeitgenössischen Kultur konkret vom E-Mail-Roman aufgegriffen werden und wie dieser reziprok auf heutige Denkstrukturen und Wirklichkeitsentwürfe zurückwirken kann, wird anhand der Werkanalysen in den Kapiteln III und IV erörtert und ist für alle Formen des E-Mail-Romans die übergeordnete Fragestellung.

Aus den Ausführungen dieses Kapitels geht hervor, dass die Medialisierung des Erzählens im Roman kein Phänomen der letzten zwei Jahrzehnte ist, sondern bereits eine lange Tradition aufweist, auch wenn der Begriff selbst sich erst jetzt etabliert. Das Neue, das die Etablierung dieses Forschungsbereichs zum jetzigen Zeitpunkt forciert, ist die rasante Entwicklung der Neuen Medien und damit die Aufstockung der Möglichkeiten für den Roman, andere mediale Formen mit in das Erzählen zu integrieren. Das Spektrum an Möglichkeiten wird breiter und vielfältiger, was eine Reihe neuer, noch im Entstehen begriffener Genres mit sich bringt. Dass im Roman all diese (Neuen) Medien mit in das Erzählen integriert werden können, ist auf dessen Flexibilität zurückzuführen, die – um ihr zum Abschluss dieses Teilkapitels noch einmal das Wort zu verleihen – auch schon Woolf herausgestellt hat: „For prose is so humble that it can go anywhere; no place is too low, too sordid, or too mean for it to enter“ (Woolf 1967: 226).

---

sind, aber selbst auch Vorläufer besitzen (wie beispielsweise serielle Erzählformate in Zeitschriften und Magazinen des 19. Jahrhunderts, vgl. Fußnote 30).



Die Emergenz des E-Mail-Romans ist als Resultat dieser Flexibilität des Romans zu verstehen. Dieses erst seit etwa zwei Jahrzehnten im Entstehen begriffene Genre ist nicht die erste Romanform, in der ein Kommunikationsmedium strukturgebend für die Handlung ist. Aus diesem Grund wird der E-Mail-Roman häufig in den Kontext des Briefromans gestellt.

## 1.2 Der E-Mail-Roman als Briefroman des 21. Jahrhunderts?

Der E-Mail-Roman wird sowohl in den bisher wenigen wissenschaftlichen Texten, die zu diesem Thema erschienen sind, als auch in feuilletonistischen Besprechungen einzelner Romane in Zusammenhang mit dem Briefroman gebracht,<sup>35</sup> was auf die Verwandtschaft zwischen den Referenzmedien Brief und E-Mail sowie auf strukturelle und entstehungsgeschichtliche Gemeinsamkeiten von Brief- und E-Mail-Roman zurückzuführen ist. Durch eine Herausarbeitung der Gemeinsamkeiten sowie der Unterschiede beider Genres soll dargelegt werden, inwiefern der Briefroman als Bezugsfolie bei der Untersuchung des verwandten E-Mail-Romans fungieren kann. Dabei soll geklärt werden, inwiefern sich im Falle des E-Mail-Romans vom ‚Briefroman des 21. Jahrhunderts‘ sprechen lässt. Es geht ausdrücklich nicht darum, die bisherige Forschung zum Briefroman wiederzugeben oder gar eine Poetik des Briefromans zu reproduzieren. Vielmehr soll erörtert werden, inwiefern die Forschung zum Briefroman produktiv für die in dieser Arbeit vorgenommene Analyse sowie für Begriffsprägungen im Kontext des E-Mail-Romans genutzt werden kann. Der Fokus liegt daher sowohl auf gemeinsamen als auch auf divergierenden entstehungsgeschichtlichen und strukturellen Charakteristika beider Genres.

### **Entstehungsgeschichte**

Ähnlich wie der E-Mail-Roman entwickelte sich der Briefroman – als Antwort auf eine kulturelle Praktik – aus einer kommunikativen gesellschaftlichen Mode heraus, die die Entstehungszeit des Genres entscheidend prägte: So wird das 18. Jahrhundert häufig als ‚Jahrhundert des Briefs‘ begriffen (vgl. Steinhausen, zitiert nach Voßkamp 1971: 80; Meier 2002: 65). Zeitgleich mit dem allgemeinen Florieren der Briefkommunikation durch die Einführung eines offiziellen Postdienstes (vgl. Voss 1960: 13) etablierte sich der Brief auch in der Literatur. Neben echten Briefen kamen vermehrt fiktive Briefe in Umlauf, die wiederum den Weg für den Briefroman ebneten: So konstatiert Natascha Würzbach in ihrer Studie zum Briefroman: „Die umfangreiche Briefliteratur, die im letzten Drittel des 17. und 18. Jahrhunderts hervorgebracht wurde, ist die eigentliche Basis, auf der der Briefroman entsteht“ (Würzbach 1964: 160). Das Aufkommen des Briefromans ist somit

---

<sup>35</sup> Vgl. u. a. Rotunno (2006), Keskinen (2004), Schneider-Özbeck (2011), Müller (2009) sowie <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/463968> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

aufs Engste mit kulturellen und kommunikativen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts verwoben und demonstriert die historische Bedingtheit der Entstehung neuer narrativer Formen im Roman.<sup>36</sup>

Äquivalent zur Bezeichnung des 18. Jahrhunderts als ‚Jahrhundert des Briefs‘ lässt sich die heutige Zeit als „Zeitalter der E-Mail“ (Müller 2009: 12) umschreiben. E-Mails sind – ähnlich wie der Brief im 18. Jahrhundert – in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem dominanten Kommunikationsmedium avanciert, das für sämtliche Kommunikationsanlässe, -inhalte und -ziele verwendet wird (vgl. Schmitz 2002: 38 f.). In gleicher Manier wie im Falle des Briefs führt diese kulturelle Kommunikationspraktik zur Entstehung fiktiver E-Mails bzw. zum Einzug der E-Mail in den Roman und dient als weiterer Beleg, dass sich Erzählformen durch kulturelle Wandlungsprozesse formen und verändern. Die Entstehung bzw. Konstruktion beider Genres ist folglich auf Kommunikationsgewohnheiten ihrer jeweiligen Entstehungszeit zurückzuführen. Die Romane absorbieren jeweils bestimmte Kommunikationsgepflogenheiten und binden sie in das Erzählen ein, wodurch die jeweiligen hochfrequentierten Kommunikationsmedien sowie ihre Effekte imitiert und thematisiert werden (vgl. Frow 2006: 48).<sup>37</sup>

Diese entstehungsgeschichtlichen Ähnlichkeiten von Brief- und E-Mail-Roman beruhen allerdings nur auf der beschriebenen systematischen, nicht jedoch auf einer mentalitätsgeschichtlichen Ebene, denn gerade zentrale Werte und Mentalitätsvorstellungen der beiden ‚Epochen‘ können auf einer Skala beinahe dichotomisch angeordnet werden. Der Brief und somit auch der Briefroman stehen für eine „gesamteuropäische[] ‚Empfindsamkeit‘“ (Voßkamp 1971: 110) und wuchsen schnell zu deren Ausdrucksmedium heran.<sup>38</sup> Der Brief eignet sich insbesondere zur Seelenschilderung und Selbstenthüllung (vgl. Würzbach 1964: 1) und schafft als „Abbild der eigenen Seele“ (nach *Lexikon der Alten Welt*: 496, zitiert nach Voßkamp 1971: 84) neue Ausdruckspotentiale im Roman, die die Möglichkeit zur tieferen psychologischen Motivierung und damit zur feineren Charakterisierungen ermöglichen (vgl. Voss 1960: 20).

Die E-Mail hingegen steht für Schnelligkeit und vermag im Roman Themen wie Unmittelbarkeit, das Auflösen von Nähe und Distanz (vgl. u. a. Tomlinson 2007: 94 ff.; Wölflle 2002) und den „allumfassenden Austausch [als] Paradigma der Zeit“ (Soboczynski 2009: 47) zu fördern. Der E-Mail-Roman kann als literarischer Ausdruck dieser kommunikativen, kulturellen und medialen Tendenzen gedeutet werden. Während also in der Epoche der Empfindsamkeit insbesondere Privatheit, Subjektivität, Innerlichkeit und Mitgefühl als erstrebenswert galten, sind es in der zeitgenössischen Kultur

---

<sup>36</sup> Vgl. Kapitel II.1.1.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel II.2.1.

<sup>38</sup> Zur Aufwertung der Gefühle in der Epoche der Empfindsamkeit vgl. Nünning (2004) sowie Schweikle (1990).

vor allem Öffentlichkeit, Dauerpräsenz und die permanent anhaltende Kommunikation (vgl. ebd.), wobei Brief und E-Mail als kommunikative Leitmedien der jeweiligen Zeit diese Werte verkörpern, indem sie sie in ihrer Medialität<sup>39</sup> mittragen. So drückt der Brief beispielsweise schon allein aufgrund seines Verschlusses in einem Umschlag Privatheit und Intimität aus, während der E-Mail dieses Performativ des Verschließens nicht inhärent ist. E-Mail und die E-Mail-Kommunikation stehen vielmehr für dauerhafte digitale Präsenz und fordern diese beinahe ein.

Die beiden Kommunikationsmedien Brief und E-Mail haben folglich auf einer *systematisch-entstehungsgeschichtlichen* Ebene gemein, dass sie ihre medialen Eigenschaften mit in den Roman tragen und dadurch bestimmte medial gebundene und für die jeweilige Zeit repräsentative *Sujets* repräsentieren. Zwar ist diese Verarbeitung von kulturspezifischen Themen kein Alleinstellungsmerkmal von E-Mail- und Briefroman, was beide Genres aber auf der systematischen Ebene verbindet, ist die Tatsache, dass in beiden Fällen ein modernes Kommunikationsmedium zwecks „neuer Ausdrucksabsichten“ (Picard 1971: 9) in den Roman Einzug findet und durch diese Medien „anthropologische Basiskategorien und deren kulturspezifische Interpretation“<sup>40</sup> (Wende 2004: 109) in der Kommunikation der Figuren der erzählten Welt thematisiert werden. Beide Genres zeigen die Figuren als kommunizierende „soziale [...] und soziabile [...] Wesen“ (Picard 1971: 22), die die Werte ihrer Entstehungszeit durch den Gebrauch kulturspezifischer Leitmedien verhandeln und verkörpern.<sup>41</sup> Wie erörtert, manifestieren Brief- und E-Mail-Roman *mentalitätsgeschichtlich* jedoch unterschiedliche Wert- und Lebensvorstellungen, denn beide Genres vermögen die Welt durch unterschiedliche Prismen zu beleuchten: Der Briefroman durch das Prisma des ‚Wie bin ich?‘, der E-Mail-Roman durch das Prisma, des ‚Wie gebe ich mich online?‘. In E-Mail-Romanen etwa können durch die Mails „fluid identities“ (Bignell 2002: 222), das Spiel mit den Identitäten im Netz (vgl. u. a. Wyss 2003: 216), forciert und performativ dargestellt werden, was in den Romananalysen noch detailliert zu zeigen ist; im Briefroman indessen soll das wahre Innere der Figuren enthüllt werden, was auf thematischer Ebene eine tendenzielle Gegensätzlichkeit zum E-Mail-Roman impliziert.

---

<sup>39</sup> Mit Medialität sind hier die Eigenschaften eines Mediums gemeint. Vgl. Kapitel II.1.3.

<sup>40</sup> Wende (2004: 109) meint hiermit vor allem „zentrale Themenkomplexe der anthropologischen Forschung“ wie „Liebe, Tod, Sozialkonventionen, Recht und Unrecht, Herrschaft und Macht, das Eigene und das Fremde, Normalität und Vorurteile, Geschlechtlichkeit und Geschlechterrollen, Körperlichkeit, Traum und Wahnsinn [...]“, die Literatur als „großes Vernetzungswerk“ (Bachmann-Medick 2001: 220) zu verhandeln vermag.

<sup>41</sup> Welche dieser anthropologischen Basiskategorien in den E-Mail-Romanen aufgegriffen und wie sie im Kontext der E-Mail-Kommunikation hervorgebracht werden, wird spezifisch in den Werkanalysen untersucht.

## Erzählstruktur

Neben diesen entstehungsgeschichtlichen Gemeinsamkeiten und Unterschieden weisen Brief- und E-Mail-Roman eine Reihe narratologisch-struktureller *Parallelen* auf, die zum einen auf dem dargestellten ähnlichen literarischen Verfahren beruhen – der Integration eines kulturell signifikanten Kommunikationsmediums – sowie zum anderen auf den medialen Gemeinsamkeiten von Brief und E-Mail. Viele der in der Forschungsliteratur zum Briefroman genannten paradigmatischen Erzählstrukturen und narratologischen Charakteristika, können auch in E-Mail-Romanen auftreten. So lässt sich analog zum Briefroman im Falle des E-Mail-Erzählens<sup>42</sup> oft eine tendenzielle „Gegenwärtigkeit des Erzählten“ (Picard 1971: 11) feststellen; durch das mögliche Ausbleiben einer übergeordneten Erzählinstanz, können Handlung und Figuren des Öfteren nicht „von außen“ (ebd.:18) vorgeführt werden; zudem weisen einige E-Mail-Romane eine Verwandtschaft zum dramatischen Erzählen (vgl. Würzbach 1964: 61; Moravetz 1990: 25) auf und können – bei einem entsprechend großen Personal – die Möglichkeit der polyperspektivischen Darstellung (vgl. Moravetz 1990: 35) nutzen.<sup>43</sup>

Aufgrund dieser strukturellen Gemeinsamkeiten scheint es adäquat und sinnvoll, Forschungsergebnisse der Briefromanforschung auf den E-Mail-Roman anzuwenden bzw. zu transferieren. Allerdings zeichnen sich, schon allein basierend auf der medialen Differenz von Brief und E-Mail, ebenso *Unterschiede* zwischen Brief- und E-Mail-Roman ab. So ist etwa die Frequenz der E-Mail-Kommunikation aufgrund der Digitalität um ein vielfaches höher als die des Briefes. Das impliziert wiederum, dass die Figuren in E-Mail-Romanen – im Vergleich zu denen in Briefromanen – schneller miteinander zu kommunizieren vermögen, wodurch die Ereignisse der *story* zeitlich näher an die Kommunikation der Figuren heranrücken und somit andere Konfliktpotentiale als im Briefroman entstehen können. Weitere Beispiele für mögliche divergente Erzählstrukturen in Brief- und E-Mail-Romanen betreffen die perspektivische Auffächerung, performative Charakteristika der Kommunikationsmedien, Raum- und Zeitstruktur der Romane sowie das Nähe-Distanz-Verhältnis der kommunizierenden Figuren untereinander. Je nach Ausprägung dieser strukturellen Kategorien kann sich das Erzählen durch E-Mails erheblich von Brief Erzählungen unterscheiden und mitunter ganz andere Plotstrukturen mit sich bringen.<sup>44</sup>

## Briefroman als Bezugsfolie

Die Ausführungen zeigen, dass Brief- und E-Mail-Roman zwar entstehungsgeschichtliche sowie strukturelle Gemeinsamkeiten teilen, gleichzeitig aber

---

<sup>42</sup> Mit ‚E-Mail-Erzählen‘ sind hier vor allem die reinen E-Mail-Romane sowie Passagen hybrider E-Mail-Romane gemeint, die aus E-Mails bestehen. Vgl. Kapitel II.2.3.

<sup>43</sup> Zu den narratologischen Charakteristika des E-Mail-Romans vgl. im Detail Kapitel II.3.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Kapitel II.3 sowie die Romananalysen in III und IV.

auch in beiden Bereichen essentielle Unterschiede zu finden sind, nicht zuletzt, weil sie kulturell in zwei unterschiedlichen Kontexten mit je anderen ‚kulturellen Stimmen‘ verortet sind. Nicht nur sind die möglichen strukturellen Diskrepanzen zwischen beiden zu schwerwiegend, als dass der E-Mail-Roman als Briefroman des 21. Jahrhunderts bezeichnet werden könnte, sondern beide Genres vermögen auch die Welt durch je unterschiedliche Prismen zu beleuchten. Zudem können E-Mails, wie Siegert (2008: 286) in seiner Arbeit zur Geschichte der E-Mail konstatiert, andere Kommunikationsereignisse als Briefe auslösen, was im Roman inhaltlich andere Plotstrukturen mit sich bringen kann.<sup>45</sup>

Nichtsdestotrotz kann der Briefroman aufgrund der oben dargestellten strukturellen und entstehungsgeschichtlichen Parallelen als eine Bezugsfolie für den E-Mail-Roman genutzt werden. So dienen die in der Briefromanforschung etablierten Termini und Typologien als Orientierungshilfe zur Entwicklung einer Poetik des E-Mail-Romans und verlieren auch dann nicht ihre Bedeutung, wenn sie bisweilen nicht die Funktion einer Bezugs-, sondern eher die einer Abgrenzungsfolie einnehmen. Wenn also Todorov (1990: 15) auf die Frage „Where do genres come from?“ die Antwort gibt „Quite simply from other genres“, reduziert er zwar die Frage der Genreentstehung mit dieser Antwort auf ein nicht ausreichendes Minimum, trifft aber dennoch einen wichtigen Punkt der Entwicklung von Genres, der auch im Falle des E-Mail-Romans und dessen Verwandtschaft zum Briefroman nicht unerwähnt bleiben darf: die Verwandtschaft von Genres untereinander.

Den Ausführungen in diesem Kapitel zufolge sind die Unterschiede zwischen Brief- und E-Mail-Roman in Zusammenhang mit ihren kulturellen Entstehungskontexten zu sehen und dabei vor allem auf das jeweilige Referenzmedium zurückzuführen. So bringt vor allem die E-Mail durch ihre Medialität zahlreiche Veränderungen und Neuerungen mit in den Roman, die sich im Briefroman nicht wiederfinden lassen. Um präzise analysieren zu können, welchen spezifischen Mehrwert die E-Mail dem Roman gewährt und welche Grenzen sie für diesen zieht, muss zunächst ihre eigene Medialität geklärt werden.

### 1.3 Medialität der E-Mail

Wenn in E-Mail-Romanen das Kommunikationsmedium E-Mail mit in das Erzählen integriert wird, können nicht nur formale Charakteristika wie etwa der E-Mail-Kopf, sondern vielmehr ein Repertoire an typischen Eigenschaften der E-Mail bzw. der E-Mail-Kommunikation Einzug in den Roman finden, wodurch sich paradigmatische Themen, Motive oder Plotstrukturen ergeben. Um festzuhalten, welche Eigenschaften durch die E-Mail potentiell in den Roman eingebracht werden können, soll an dieser Stelle ihre Mediali-

---

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch II.3.2 sowie III und IV.

tät – nach Knut Hickethier (2003: 26) das „als typisch genommene Set von Eigenschaften, das für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird“ – erläutert werden.<sup>46</sup> Dabei steht insbesondere der kulturelle Gebrauch der E-Mail, der das Set an Eigenschaften definiert (vgl. ebd.: 27), sowie die Handlungsbereiche (vgl. Schmidt 2008: 148 ff.) des Kommunikationsmediums im Fokus.<sup>47</sup> Das Ziel ist nicht, eine medien- oder kommunikationswissenschaftlich fundierte Analyse der E-Mail vorzunehmen, sondern vielmehr das Referenzspektrum auszuleuchten, auf das bei der Integration von E-Mails in den Roman zurückgegriffen werden kann.

### **Identität in der E-Mail-Kommunikation**

In einem Interview für *Die Zeit* reflektiert die Soziologin Sherry Turkle über die Bedingungen der Online-Kommunikation sowie ihre Auswirkungen auf zwischenmenschliche Beziehungen und die eigene Persönlichkeit: „Ich bin eigentlich ein geselliger und höflicher Mensch, aber in diesen Mails bin ich kurz angebunden [...] – da bin ich nicht ich selbst, aber E-Mail ist mein wichtigster Kommunikationsweg“ (Turkle/Drösner 2011: 42). Mit dieser Aussage verweist Turkle auf eine zentrale Eigenschaft der E-Mail- sowie der gesamten Netzkommunikation, denn das bewusste oder unbewusste Verstellen der eigenen Person in den Nachrichten kann als konstitutiver Part zahlreicher Kommunikationswege des Internets verstanden werden. Die rein schriftliche Kommunikation über das Internet ermöglicht den Usern, sich in verschiedenen Kontexten unterschiedlich zu präsentieren, mehrere und variable Identitäten von sich zu entwerfen, sich Nicknames zu geben und sich mit Hilfe der Anonymität des schriftsprachlichen Netzes zu tarnen.

Jonathan Bignell führt spezifisch zur E-Mail-Kommunikation aus: „Interacting with people remotely by means of written linguistic signs offers the user freedom to enjoy different and fluid identities“ (Bignell 2002: 222). Die Kommunikation findet allein durch Schrift statt und kann folglich keine körpersprachlichen Zeichen, die etwa emotionale oder soziale Daten wie Mimik, Gestik, Alter oder Status angeben, übermitteln. Diese können durch Schrift allenfalls mit Hilfe von Emoticons [ :- ) ], Aktionswörtern (\*grins\*) oder Soundwörtern (\*hm\*) ersetzt werden. Aus diesem Grund können Identitäten im Netz variabel bzw. – nach Bignell – „fluid“ (ebd.) konstruiert und aufgelöst werden, denn „[i]m Netz sind die raum-zeitlichen Basiskoordinaten körperlicher Identität, die unserem alltäglichen Konzept personaler Identität

---

<sup>46</sup> Neben der medienspezifischen Definition von Medialität als typisches Set an Eigenschaften eines bestimmten Mediums versteht Hickethier ferner unter Medialität „etwas Medienübergreifendes, etwas Grundsätzliches, das die mediale Kommunikation insgesamt bestimmt“ (Hickethier 2003: 26). Als Formen dieser medienübergreifenden Medialität nennt er Oralität und Literalität, Theatralität sowie Audiovisualität (vgl. ebd.: 26 ff.).

<sup>47</sup> Mit den Handlungsbereichen eines Mediums meint Schmidt die Bereiche Produktion, Distribution, Rezeption und Verarbeitung (vgl. Schmidt 2008: 148 ff.).

tität zugrunde liegen, außer Kraft gesetzt“ (Sandbothe 1998: 62).<sup>48</sup> Die Konstituierung von Subjekten erfolgt allein auf der Grundlage schriftsprachlicher Kommunikation (vgl. Turkle 1998, Lyon 1998: 95; Poster 1995), Identität wird zum „Repertoire an Rollen“ (Turkle 1998: 289) und steht für Wandlungsfähigkeit und die Möglichkeit, sich stets zu verändern und anzupassen (vgl. ebd.: 415).<sup>49</sup> Das Subjekt der computervermittelten Kommunikation ist somit „multip[el], disseminiert[] und dezentriert[]“ (Poster 1995, zitiert nach Lyon 1998: 96).<sup>50</sup> *Fluid identities* werden folglich durch die Online-Kommunikation forciert und gehören unweigerlich zur Medialität der E-Mail dazu.

So wie der digitale Code aus Einsen und Nullen als Signifikant nicht direkt auf den Signifikat verweist,<sup>51</sup> trennt er auch das Subjekt als Zeichen von seinem physischem Körper und seinem kulturellen Kontext: „The subject becomes a sign separated from its referent (the person formed by the specific cultural, historical and political contexts in which they live)“ (Bignell 2002: 223; vgl. Turkle 1998: 74 f.). Mit dem Verlust raum-zeitlicher sowie kultureller Basiskoordinaten und körpersprachlicher Zeichen in der Kommunikation über E-Mail und Internet geht der Verlust einer stabilen Identität einher (vgl. Lyon 1998: 96).

Findet diese Eigenschaft bei der Integration von E-Mails in den Roman ebenso Einzug in das Erzählen, kann sie als Konfliktinitiator fungieren und gleichzeitig zum Motiv vieler E-Mail-Romane werden. Wenn Figuren einander beispielsweise nicht kennen, konstruieren sie voneinander – oder sogar von sich selbst – ähnlich instabile Identitäten, die allein auf der schriftsprachlichen E-Mail-Kommunikation beruhen.<sup>52</sup> Wenn Birgit Neumann (vgl. 2008: 66) konstatiert, dass die zeitgenössische erzählende Literatur geradezu ‚besessen‘ von Identitätsfragen und der Repräsentation instabiler Identitäten ist, ist festzuhalten, dass sich viele E-Mail-Romane durch den intermedialen

<sup>48</sup> Vgl. auch Barbara Becker (2004: 425) zur Absenz des Körpers in der Internet Kommunikation, die nach Turkle (1998: 289) „[d]as Internet ist zu einem wichtigen Sozillabor für Experimente mit jenen Ich-Konstruktionen und Rekonstruktionen“ macht.

<sup>49</sup> Zwar ist schon nach Erving Goffman (1997) soziales Interagieren immer auch mit eigener und fremder Inszenierung verknüpft und Identität generell nicht einfach gegeben, sondern performativ vollzogen (vgl. Bausch 2001: 220) und zugeschrieben, dennoch vermag das Internet durch die „Absenz des Körpers“ (Becker 2004: 425) diese Umstände um ein Vielfaches zu potenzieren. So konstatiert Becker (ebd.: 416): „[D]ie den Medien jeweils inhärente Struktur prägt die Art der individuellen Inszenierung in grundlegender Weise.“

<sup>50</sup> Vgl. hierzu als Ergänzung die Ausführungen von Eva L. Wyss (2003: 216) zum Spielen mit Identitäten im Netz.

<sup>51</sup> Das verbale Zeichen ist hier zwischengeschaltet. Der digitale Code also verweist zunächst auf das verbale Zeichen, das dann wiederum für das Bezeichnete steht.

<sup>52</sup> Vgl. im Detail die Romananalysen in III und IV. In Bezug auf gegenseitige Subjektkonstituierung auf Grundlage von Sprache vor allem das Kapitel zu Glattauers Romanen *Gut gegen Nordwind* (2006) und *Alle sieben Wellen* (2009) (IV.1).

Bezug auf das Kommunikationsmedium E-Mail in diesen Trend einreihen und mit E-Mail und Internet eine weitere Facette zum Diskurs beisteuern.

### **Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz**

Ähnlich wie die Identitäten im Netz wird auch das Spannungsfeld von Nähe und Distanz in der E-Mail-Kommunikation nicht mehr fassbar:

[D]er Andere [ist] als Bezugsperson zwar abwesend, als Angesprochener aber anwesend. Dies trifft zwar in emotionaler Hinsicht auch auf die herkömmliche Briefpost zu, deren Materialität gestattet es aber deutlicher zwischen tatsächlicher *räumlicher* Nähe und Distanz zu unterscheiden. In der E-Mail-Kommunikation findet eine zusätzliche Verzerrung oder Verschachtelung des tatsächlichen Raum-Zeit-Verhältnisses statt. Sie [die E-Mail] legt die Distanz vom Sender-Computer über Server und elektronische Netze bis zum Empfänger-Computer schneller zurück, als diese in ihrer tatsächlichen Räumlichkeit auch nur ansatzweise imaginiert werden können.

(Wölflé 2002: 210; Hervorhebung im Original)

Die E-Mail verzerrt und verschachtelt das Verhältnis zwischen zeitlicher sowie räumlicher Nähe und Distanz. Der/die KommunikationspartnerIn ist zwar auf der einen Seite als AdressatIn und Angesprochene/r in der E-Mail nah, gleichzeitig ist er/sie aber in der Regel abwesend und somit in räumlicher Distanz zum/r VerfasserIn der E-Mail. Durch die schnelle Übertragung suggeriert die E-Mail gleichzeitig wiederum Nähe, die jedoch eigentlich auf der Distanz der Kommunizierenden beruht. Die Asynchronität des Mediums lässt die Kommunikationspartner zudem nicht zwangsläufig den gleichen zeitlichen und räumlichen Kontext teilen. Somit basiert die E-Mail-Kommunikation auf einer Dialektik der Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz, denn sie ist in der Lage gleichzeitig zu verbinden und zu trennen (vgl. Flusser 1996: 306). Durch die Distanz kann in der E-Mail-Kommunikation Nähe fingiert werden, die sich bei Bewusstmachung doch nur als trennende Distanz herausstellt. Diese Ambivalenz wird insbesondere in der Liebeskommunikation via Mail am deutlichsten (vgl. Wölflé 2002: 189), da gerade hier die Distanz und das Verlangen nach Nähe zwischen den Kommunizierenden als besonders schwierig empfunden werden kann.

Das Verhältnis zwischen Nähe und Distanz in der E-Mail-Kommunikation wird oftmals durch die Sprache der Nähe bzw. die Sprache der Distanz inszeniert (vgl. ebd.). Peter Koch und Wulf Oesterreicher (1985) bezeichnen konzeptionelle Mündlichkeit<sup>53</sup> als Sprache der Nähe, konzeptioneller Schriftlichkeit hingegen als Sprache der Distanz. Merkmale der Spra-

---

<sup>53</sup> Koch und Oesterreicher (1985: 19) fassen die Polarität von ‚gesprochener‘ und ‚geschriebener‘ Sprache vielmehr als ein Kontinuum von unterschiedlichen Konzeptionsmöglichkeiten mit zahlreichen Abstufungen auf. Es geht folglich nicht darum, ob etwas tatsächlich gesprochen oder geschrieben ist, sondern wie die jeweilige Äußerung konzipiert ist. Konzeptionelle und mediale Mündlichkeit sind somit nicht zwangsläufig dasselbe.



che der Nähe und somit konzeptioneller Mündlichkeit sind etwa Spontanität, Expressivität, oder Affektivität. Zu den Merkmalen konzeptioneller Schriftlichkeit und Sprache der Distanz zählen Koch und Oesterreicher u. a. Planung, Kompaktheit und Komplexität (vgl. ebd.: 23). In E-Mails wird oftmals eine Sprache der Nähe suggeriert,<sup>54</sup> was jedoch nur durch die Kommunikationsform der Sprache der Distanz realisiert werden kann. Durch das Wegfallen körpersprachlicher Zeichen oder Spontanität der mündlichen Kommunikation im (E-Mail-)Schriftverkehr kann der/die VerfasserIn versuchen, diese Kanalreduktion durch Planung und Organisation zu kompensieren (vgl. Goetsch 1985). Der Einsatz von Mündlichkeitsmarkern kann in solchen Fällen etwa auf syntaktischer Ebene durch elliptische Satzkonstruktionen, asyndetische Reihungen, Satzbrüche und Wiederholungen, auf der Ebene der Lexik durch subjektive Sprachmittel wie Kraftwörter, Pejorativa und Vulgarismen erfolgen (vgl. Kurzrock 2003: 50-63; Maiworm 2003: 22; Schmitz 2002: 43). Inflektive, Abkürzungen, ein typographisch basierter Jargon wie etwa bei ‚CU‘<sup>55</sup> (vgl. Schmitz 2002: 50) sowie Emoticons sind ebenso Zeichen konzeptioneller Mündlichkeit, die oftmals, aber vor allem durch Planung, Einzug in die E-Mails finden. Somit wird die Sprache der Nähe, sofern sie in E-Mails Verwendung findet, durch die Sprache der Distanz fingiert, denn der Eindruck konzeptioneller Mündlichkeit lässt sich vor allem durch den Einsatz von Merkmalen konzeptioneller Schriftlichkeit erwecken, wodurch das generell verschachtelte Verhältnis von Nähe und Distanz in der E-Mail-Kommunikation auch sprachlich Ausdruck findet.

Die Gleichzeitigkeit der sprachlichen Evozierung von Nähe und Distanz sowie deren emotionale Dialektik werden von vielen E-Mail-Romanen imitiert und bisweilen thematisiert und treten auch hier insbesondere in Zusammenhang mit der Liebeskommunikation auf.<sup>56</sup>

### **Das Spannungsfeld zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘**

Analog zu der Grenze zwischen Nähe und Distanz, erfährt auch das Spannungsfeld zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ eine Vermischung bzw. Auflösung, denn E-Mail-Kommunikation kann sowohl als Einengung als auch als Öffnung des Privaten empfunden werden (vgl. Meier 2002: 68; Schmitz 2002: 33). E-Mails können einerseits für öffentliche Kommunikation mit mehreren Adressaten, aber andererseits auch für den intimen und privaten

---

<sup>54</sup> Dies ist jedoch nicht immer so. E-Mails weisen zwar häufig diese Eigenschaft auf, jedoch hängt der Grad konzeptioneller Mündlichkeit von dem Kommunikationsanlass und der Kommunikationssituation ab. Tanja Kurzrock (2006: 25 f.) bezeichnet die Neuen Medien generell als Mischformen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, womit sich auch die E-Mail nicht nur einer Seite zuordnen lässt, sondern vielmehr konzeptionelle Mündlichkeit und Schriftlichkeit zusammenzuführen vermag.

<sup>55</sup> ‚CU‘ steht für ‚See you‘.

<sup>56</sup> Vgl. u. a. *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen*.

Austausch genutzt werden, was sie zu einem multifunktionalen Kommunikationsmedium macht (vgl. Ziegler 2002: 25).

Mit E-Mail-Kommunikation wird oftmals das Problem der ungeschützten Privatsphäre verbunden (vgl. Meier 2002: 68), denn Nachrichten können in der Regel weder deutlich sichtbar noch materiell gelöscht werden. Gleichzeitig kann die ständige Kommunikation über E-Mail den Kommunizierenden das Gefühl verleihen, auch ohne körperliche Präsenz aneinander gekettet zu sein, und sie dadurch in ihrer Privatsphäre erheblich einschränken (vgl. ebd.). Gerade der geringe Aufwand einer alle Distanzen überbrückenden Nachricht kann in die Dauerkommunikation führen und E-Mail-Postfächer überlasten: „Den Möglichkeiten einer schnellen wie auch weltweiten Kommunikation steht eine Flut von kaum zu bewältigenden Nachrichten gegenüber – als E-Mail-Overload wird dies gemeinhin bezeichnet“ (Höflich 2003: 10).<sup>57</sup> Die Dauerkommunikation wird zum Zwang, wenn sie gepaart mit der Angst auftritt, im Falle des Nicht-Antwortens die Aufmerksamkeit der anderen zu verlieren (vgl. Meier 2002: 68).<sup>58</sup>

Auf der anderen Seite dienen E-Mails auch der intimen Liebeskommunikation, bei der die Kommunizierenden Gefühle von Intimität und Zweisamkeit entwickeln können.<sup>59</sup> Hier kann die E-Mail als abgeschiedener, virtueller Raum<sup>60</sup> gesehen werden, in dem die Kommunizierenden – entkontextualisiert von äußeren Einflüssen – Privates austauschen können.

E-Mail-Kommunikation dient somit weder allein der öffentlichen, noch ausschließlich der privaten Kommunikation. Sie wird in ihrem kulturellen Gebrauch für beides genutzt, gleichzeitig als Bedrohung sowie als Garant von Privatheit gesehen. Dieses Spannungsfeld zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ wird auch wiederholt in den E-Mail-Romanen aufgegriffen, indem die Figuren etwa die E-Mail als Plattform für private und intime Geständnisse nutzen, oder aber der private Raum der E-Mail auch nach außen für andere sichtbar wird.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> E-Mail-Overload kann ebenso zum E-Mail-Bankrott führen, den der Stanford Professor Lawrence Lessig für sich erklärte. Sein E-Mail-Postfach war mit tausenden ungelesenen E-Mails so überfüllt, dass er keinen Überblick mehr über die digitale Post gewinnen konnte (vgl. Schirmacher 2009: 15).

<sup>58</sup> Analog hierzu werden mittlerweile Menschen bei Veranstaltungen vergessen einzuladen, wenn sie kein Profil bei Facebook haben (vgl. Pauer 2011: 50). An der digitalen Kommunikation nicht teilzunehmen, heißt in diesem Fall nicht zu existieren.

<sup>59</sup> Es gibt selbstverständlich noch unzählige weitere Anlässe für die E-Mail-Kommunikation. An dieser Stelle sind nur die Extreme erläutert, um das Oszillieren der E-Mail-Kommunikation zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ an Beispielen zu erläutern.

<sup>60</sup> Vgl. hierzu Kapitel II.3.

<sup>61</sup> Vgl. die Analysen zu *Juliet, Naked* (2009) oder *Pattern Recognition* (2003).

## Virtualisierung der Lebenswelt

Turkle spricht in der anfangs zitierten Passage einen weiteren zentralen Aspekt der Online- und gleichzeitig auch der E-Mail-Kommunikation an, wenn sie angibt, die E-Mail sei ihr wichtigster Kommunikationsweg. Damit verweist sie implizit auf das ständige „[d]igital [S]ein“, das Nicholas Negroponte (1996: 37, zitiert nach Schnell 2000: 259) als „Lebensstil und Weltanschauung“ bezeichnet. Der allumfassende Austausch und die Dauerkommunikation über das Internet – und hierbei auch über E-Mail – führen dazu, dass diese neuen digitalen Kommunikationswege ebenso neue soziale Beziehungsmodi und Reglementierungen mit sich bringen: So werden etwa Freundschaften im Vergleich zur *face-to-face*-Kommunikation anders geschlossen und geführt. Wenige Klicks im Internet genügen bereits, um Freundschaften zu schließen und ebenso leicht zu beenden. Analog erfahren Liebesbeziehung eine neue Plattform zur Entstehung und Entfaltung, die über neue Möglichkeiten der Kontaktaufnahme und -pflege verfügt.

Nach Schmidt (2008: 156) hat „[j]edes neue Mediensystem [...] im Laufe der Geschichte unsere Wahrnehmungsmodi und -möglichkeiten beeinflusst“, was er generell als die ‚Medialität unserer Sozialität‘ bezeichnet.<sup>62</sup> „Medialität bestimmt die Individualität und Sozialität von Gefühlen und ihre Performanz in den Öffentlichkeiten, unser Wissen ‚von der Welt‘, von wichtigen Themen, Meinungen und Bewertungen“ (ebd.: 157). Die dauerhafte Internet-Kommunikation kann folglich Vorstellungen von anthropologischen Basis-kategorien<sup>63</sup> und somit Wahrnehmungsmodi und -möglichkeiten verändern, indem etwa Liebe oder Freundschaft anders wahrgenommen und geführt werden.<sup>64</sup> Das Virtuelle rückt näher an den „analogen Menschen“ (Pauer 2011: 49) heran, der „Arm des Virtuellen [greift] weit in den analogen Raum“ (ebd.) hinein und beeinflusst oder regelt dort das Leben seiner ‚BewohnerInnen‘.

Diese Virtualisierung der Lebenswelt<sup>65</sup> wird auch in einigen E-Mail-Romanen, die in dieser Arbeit diskutiert werden, aufgegriffen, indem soziale Beziehungen und ihre veränderten Reglementierungen dargestellt werden. Auch das Trennen bzw. Zusammenführen von virtuellem und analogem Raum ist ein Motiv, das eine Vielzahl von Romanen durchzieht. Entsprechend der allmählichen Virtualisierung der Lebenswelt in unserer zeitgenössischen Kultur, die sich nicht plötzlich, sondern vielmehr prozesshaft vollzieht, lässt sich für die E-Mail-Romane bereits hier die These aufstellen, dass

---

<sup>62</sup> Schmidt begreift hier den Begriff ‚Medialität‘ in Anlehnung an Hickethiers zweite Definition, bei der Medialität neben den medienspezifischen Eigenschaften etwas Grundsätzliches, Medienübergreifendes bzw. das ‚Mediale an sich‘ meint. Vgl. Fußnote 46.

<sup>63</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

<sup>64</sup> Adam Soboczyński (2009: 47) geht so weit zu behaupten, dass insbesondere soziale Netzwerke einen neuen Menschentypus erzeugen.

<sup>65</sup> Zum Begriff „Virtualisierung der Lebenswelt“ vgl. auch Herberg et al. (2004: 361), Okolowitz (2006: 8 f.) oder Wernecke (1999: 202).

vergleichsweise früh erschienene Texte diese Räume tendenziell eher trennen als solche, die später geschrieben wurden.

### **Handlungsbereiche der E-Mail**

Die E-Mail ist gemäß Schmidt (2008: 144 f.) ein Medienangebot, das aus dem systemischen Zusammenwirken verschiedener Komponenten (Kommunikationsinstrumente, Medientechniken, institutionelle Einrichtungen bzw. Organisationen) hervorgeht, die zusammen ein Mediensystem konstituieren. Innerhalb eines jeden Mediensystems „haben sich wechselseitig konstitutive Handlungsbereiche herausgebildet. Dabei können nach Schmidt (2008: 148) vier Handlungsbereiche voneinander unterschieden werden: „Produktion, Verbreitung (Distribution), Rezeption und Verarbeitung von Medienangeboten“, wodurch sich die E-Mail sowie ihre kulturellen Gebrauchsweisen weiter differenzieren und konkretisieren lassen.

Produziert wird die E-Mail in der Regel von einem individuellen Rollenträger, der schriftsprachliche Zeichen nutzt, um seine Nachricht zu formulieren. Der Zweck der Produktion ist vornehmlich kommunikativer oder informativer Natur, denn die E-Mail ist Teil eines sozialen Kommunikationssystems und eben nicht, wie beispielsweise der Film, ein Medienangebot eines Symbolsystems mit hervorgehobener narrativ-ästhetischer Intention.<sup>66</sup> Ein weiteres Spezifikum, das dem Handlungsbereich der Produktion von E-Mails angehört, ist die Möglichkeit, der E-Mail ein digitales Dokument anzuhängen, das dem/der AdressatIn zusätzliche Informationen per Mausklick gewährt.

Die Distribution der E-Mail liegt ebenso wie die Produktion größtenteils in der Hand des/der ProduzentIn, der/die das technische Dispositiv der Online-Vernetzung und elektronischen Datenvermittlung nutzt, um sein/ihr Produkt selbst zu verbreiten bzw. zu verschicken. So ist die E-Mail im Regelfall an eine/n EmpfängerIn oder einen spezifischen Kreis von AdressatInnen gerichtet. Mit der *copy*- bzw. *blind copy*-Funktion hat der/die ProduzentIn die Möglichkeit, festzulegen, wer die Nachricht als AdressatIn oder TeilhaberIn erhält und wer zu sehen bekommt, an wen die Mail außerdem verschickt wurde. Die E-Mail ist somit in den seltensten Fällen an eine unbekannte Masse, sondern eher an einen bestimmten AdressatInnen(-kreis) gerichtet.<sup>67</sup>

Im Handlungsbereich der Rezeption, der im Falle einer E-Mail durch die Antwortoption auch mit der Handlung der Partizipation gekoppelt sein kann,

---

<sup>66</sup> Diese Unterscheidung zu ästhetischen Medien wie Film oder auch Musik und Malerei ist insbesondere im Hinblick auf die Intermedialität im E-Mail-Roman relevant, denn divergente mediale Konzeptionen rufen unterschiedliche intermediale Verfahren hervor. Vgl. Kapitel II.2.

<sup>67</sup> Eine Ausnahme sind hier Spam-Mails, die meistens an eine große Masse von potentiellen RezipientInnen verschickt werden.

lässt sich eine soziale und materielle Reglementierung festmachen. Voraussetzung zur Rezeption und Reaktion sind nämlich zum einen die Zugehörigkeit zur ‚Online-Generation‘, die mit den Regeln und gewöhnlichen Operationen des Internets vertraut ist, sowie zum anderen die materiellen Bedingungen wie PC- und Internetzugang. Insbesondere die hohe Frequenz, also das schnelle Zusammenspiel der sich wechselseitig konstituierenden Handlungsbereiche von Produktion, Distribution und Rezeption/Partizipation, ist charakteristisch für die E-Mail und resultiert in einer Kette des schnellen digitalen Agierens und Reagierens, bei der in relativ hoher Geschwindigkeit Nachrichten produziert, verbreitet, rezipiert und wiederum (re-)produziert werden, was schließlich in einem kommunikativen Kreislauf kulminiert.

In Bezug auf Produktion und Rezeption ist eine Unterscheidung zwischen Technik und Perzeption zu treffen, denn technisch besteht die E-Mail aus einem binären Zeichencode, der in der Funktion eines Signifikanten erster Ordnung für das verbale Zeichen steht. Das verbale Zeichen fungiert somit sowohl als Signifikat des binären Codes als auch als Signifikant zweiter Ordnung für die inhaltliche Bedeutung bzw. Botschaft. Vom Kommunikationssubjekt wahrgenommen wird hingegen nur das auf der Bildschirmoberfläche erscheinende verbale Zeichen, nicht jedoch dessen technische Zusammensetzung. Für die spezifischen Funktionen und Eigenschaften der elektronischen Mail ist der binäre Code jedoch die Voraussetzung.

Wird die E-Mail im Zuge des vierten Handlungsbereichs verarbeitet, kann ein Produkt dieses Verarbeitungsprozesses der E-Mail-Roman sein, bei dem das Kommunikationsmedium Einzug in den Roman findet. Innerhalb dieser Verarbeitung können die hier beschriebenen zentralen Eigenschaften des Mediums E-Mail mit in den Roman gelangen und diesen auf inhaltlicher und struktureller Ebene mitgestalten. Welche Ausprägungen und Erscheinungsformen das im Roman annehmen kann, wird in den Romananalysen erläutert. Das folgende Kapitel zeigt, auf welchen intermedialen ‚Bewegungen‘ die Verarbeitung der E-Mail im Roman basiert.

## 2. Intermedialität im E-Mail-Roman

Im Falle der Integration von E-Mails in das Erzählen im Roman findet eine mediale Grenzüberschreitung statt, bei der das digitale Medium E-Mail von den Strukturen des Romans nachgeahmt und thematisiert wird. Die Veränderungen, die sich dadurch für die Erzählstruktur ergeben, lassen sich nicht allein mit narratologischen Kategorien erfassen. Für eine adäquate Beschreibung und Klassifizierung der Erzählformen muss eine Erweiterung der Narratologie durch die Intermedialitätstheorie erfolgen, da intermediale Kategorien das medialisierte Erzählen im Roman beschreibbar machen. Das folgende Kapitel dient dazu, die Notwendigkeit intermedialer Kategorien im Kontext des E-Mails-Romans zu verdeutlichen. Dabei soll eine kurze Skizze des

Forschungsstands den E-Mail-Roman zunächst innerhalb der Intermedialitätsforschung situieren, bevor daran anknüpfend die Intermedialität des E-Mails-Romans beschrieben wird.<sup>68</sup>

## 2.1 Forschungstendenzen und Desiderate

Metadiskurse über die Intermedialitätsforschung beklagen eine sich durch den gesamten Forschungsbereich hindurchziehende Pluralität der Begrifflichkeiten.<sup>69</sup> Ebenso wie es an eindeutigen und einstimmigen Definitionen fehlt, lässt sich der Mangel an einer einheitlichen Terminologie sowie Typologie und somit an einer klaren Abgrenzung zu verwandten Phänomenen kritisieren, was – laut Jürgen E. Müller – mit der Vielfalt an Disziplinen verbunden ist, die in den Forschungsbereich ‚Intermedialität‘ involviert sind:<sup>70</sup> „Nowadays the research axis or *axe de pertinence* of intermediality is keeping numerous scholars busy at universities and research centres all over the globe and, in fact, this concept proves to be a broad field [...] for the many disciplines it involves“ (Müller 2010: 237). Rajewsky formuliert zwar generell, dass das Intermediale als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, [...] also all *der* Phänomene, die dem Präfix ‚inter‘ entsprechend in irgendeiner Weise *zwischen* den Medien anzusiedeln sind“ (Rajewsky 2002: 12; Hervorhebungen im Original), zu verstehen ist, jedoch tun sich, wie im Folgenden ausgeführt, bei jedweder spezifischeren Definition Differenzen auf.

Das breite Spektrum der sich mit Intermedialität befassenden Disziplinen lässt sich zwischen zwei Polen situieren: auf der einen Seite der literatur- und kunstwissenschaftliche Ansatz, auf der anderen Seite medienwissenschaftlich verankerte Verfahren (vgl. Rajewsky 2008: 48).<sup>71</sup> Während beispielsweise die Literaturwissenschaften oftmals, immer noch in der Tradition

---

<sup>68</sup> Auf eine vollständige Darstellung der bisherigen Forschung zur Intermedialität wird hier bewusst verzichtet. Es sollen hier nur im Hinblick auf das Forschungsinteresse dieser Arbeit die Aspekte der Forschung genannt werden, die relevant für die wissenschaftliche Situierung des E-Mail-Romans sind.

<sup>69</sup> Vgl. u. a. Müller (2010), Rajewsky (2002, 2003, 2010) oder Wolf (2002b).

<sup>70</sup> Claus Clüver (2007: 19) spricht deshalb von einem „transdisciplinary field“.

<sup>71</sup> Eine ähnliche bipolare Unterscheidung bringt Rainer Leschke (2003) mit der Einteilung des Forschungsbereichs in primäre und sekundäre Intermedialität an. Die primäre Intermedialität beschreibt die Verhältnisse unterschiedlicher Medien zueinander, während die sekundäre Intermedialität, dieser Klassifizierung zufolge, die medialen Verweise und Interferenzen auf der Ebene des singulären Werks, wie z. B. in Literatur oder Film, untersucht. Ähnlich wie bei den beiden Polen, die Rajewsky aufmacht, ist die primäre Intermedialität nicht mit Wechselbezügen zwischen den einzelnen Medien befasst, während die sekundäre Intermedialität, in Äquivalenz mit dem literaturwissenschaftlichen Pol der Intermedialität nach Rajewsky, das Mediensystem aus den Augen verliert.

der *interart studies*,<sup>72</sup> die Interferenzen zwischen Literatur und ästhetisch konstituierten Medien wie Musik, Malerei, Theater oder Film in den Blick nehmen, neigen medienwissenschaftlich verankerte Ansätze eher zu universalistischen Ergebnissen, die für eine literaturwissenschaftliche Analyse nicht gewinnbringend verwendet werden können. Bei dem medienwissenschaftlichen Ansatz von Jay David Bolter und Richard Grusin zur *remediation*<sup>73</sup> etwa liegt die Konzentration auf grundlegenden (Wechsel-)Beziehungen zwischen neueren und älteren Medien und eben gerade nicht auf den von den Literatur- und Kunstwissenschaften fokussierten „Formen und Funktionen intermedialer Praktiken“ (Rajewsky 2008: 60). Systematische und typologisch differenzierte Untersuchungen liegen hier insbesondere durch die Arbeiten von Werner Wolf (1999) zur Musikalisierung von Literatur sowie durch Irina Rajewsky (2003) zur filmischen Schreibweise in der Literatur vor, die jeweils einen fundierten Analyseapparat für die im Fokus stehenden Gegenstände entwerfen. Was im Bereich der Literaturwissenschaften hingegen ausbleibt, ist eine stärkere Fokussierung auf die Neuen Medien und die aktuellen Medialisierungstendenzen innerhalb der Literatur.

Auch wenn der Terminus ‚Intermedialität‘ im Gegensatz zu den *interart studies* „potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren“ (Rajewsky 2002: 10) vermag und somit eine größere Operationalisierbarkeit aufweist, wird bisher in der Literaturwissenschaft wenig Gebrauch von diesem Potential gemacht. Zwar werden gelegentlich intermediale Studien zu vereinzelt narrativen Erscheinungsformen in und um die Neuen Medien veröffentlicht, eine deutliche Forschungstendenz sowie intermediale Typologien und Analyseapparate lassen sich jedoch bisher noch nicht ausmachen.<sup>74</sup> Sowohl der Aspekt der Inkorporie-

---

<sup>72</sup> Die *interart studies* werden als ein Forschungsstrang angesehen, aus dem sich die Intermedialitätsforschung entwickelt hat. Sie sind „vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik“ (Rajewsky 2002: 8) beschäftigt. Zum Verhältnis von Intermedialität und *interart studies* vgl. Clüver (2007).

<sup>73</sup> Sie begreifen *remediation* als „eine bestimmte Art der intermedialen Relation zwischen Medien, die sie (im Theoriehorizont Marshall McLuhans) als ‚representations of one medium in another‘ [...] bzw. als ‚formal logic by which new media refashion prior media forms‘ beschreiben“ (Rajewsky 2008: 51). Demzufolge fassen sie *remediation* und somit auch Intermedialität als ein kulturelles und mediales Basisphänomen auf (vgl. ebd.) und schließen daraus: „all mediation is remediation“ (Bolter/Grusin 2000: 55). Das impliziert, dass kein Medium nicht remediatisiert ist, jedes Medium folglich eine Neuauflage einer bereits älteren Form darstellt, was der Darstellung einen von den Autoren intendierten Universalismus verleiht, der sich jedoch für literaturwissenschaftliche Analysen gerade nicht eignet. Wenn intermediale Beziehungen ubiquitär sind, lassen sich durch die Medialisierung bedingte veränderte und innovative Erzählformen nicht länger identifizieren. Das Besondere wird ‚normal‘ und verliert den Status des Innovativen.

<sup>74</sup> Auf der Seite des Imports neuer Medien in den Roman bilden u. a. die Studien von Ansgar Nünning und Jan Rupp (2011a; 2011b), Jörg Helbig (1998a) und Uwe Wirth (2005) Ausnah-

rung neuer Kommunikationsmedien des Internets in das Erzählen im Roman sowie die zahlreichen narrativen digitalen Erzählformate im Internet, wie Blog-, Twitter- oder Handy-Romane, sind weitgehend unerforscht und bilden deshalb auch innerhalb der Intermedialitätsforschung ein Desiderat. So bleibt es bisher bei der Feststellung Jürgen E. Müllers (2010: 249): „the digital era forms the greatest challenge for intermedial research.“<sup>75</sup>

Da die Medialisierungstendenzen in der Literatur nicht neu sind, weist auch das Konzept der Intermedialität bereits eine lange Tradition auf, auch wenn sich der Begriff ähnlich wie der Terminus ‚Medialisierung‘ erst in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten etabliert hat.<sup>76</sup> Im Zuge dieser Prä-Historie wurde das Konzept immer wieder konvertiert und angepasst, um es applizierbar zu machen (vgl. ebd.: 242); ein Prozess, der auch in Bezug auf die Neuen Medien und ihre ‚wechselseitige Erhellung‘ mit der Literatur erfolgen muss. Damit die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung auch für die Neuen Medien geöffnet werden kann, muss sie näher an den medienwissenschaftlichen Pol heranrücken und neben älteren Medienformaten auch die neu(er)en Medien einbeziehen. Die notwendige Flexibilität dazu trägt das Konzept der Intermedialität bereits in sich, wenn Jochen Mecke und Volker Roloff die negativ konnotierte Pluralität der intermedialen Begrifflichkeiten als Stärke auslegen:

Die Suche nach neuen, passenden Begriffen und Kategorien gehört zur intermedialen Analyse selbst, es ist kein Zweifel, daß diese Begriffe metaphorisch, schillernd, gleitend sind, d. h. sich in einem schwer faßbaren und definierbaren Zwischenbereich bewegen, gewissermaßen ihre eigene Auflösbarkeit, ihre Dekonstruierbarkeit mitbedenken wollen. Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise [...] zum Prinzip der Intermedialität selbst. Darin liegt aber auch gerade seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Ab-

---

men, da sie die Relevanz neuer Medientechnologien auf das Erzählen im Roman untersuchen. Auf der Seite der Entstehung neuer narrativer Formate im Netz gibt es bereits schon einen fundierteren Forschungsstamm durch zahlreiche Ausführungen zu Hypertext und Hyperfictions. Vgl. Landow (1992, 1994, 2006) oder Arbeiten zu digitaler Literatur wie z. B. Arnold (2001), Gendolla/Schäfer (2010), Heibach (2000) und Ryan (2004, 2006).

<sup>75</sup> Zwar gibt es einige Publikationen zu digitaler Literatur im Netz (vgl. die Ausführungen in der Einleitung), aber insbesondere zu vergleichsweise neuen Formaten, wie Twitter- oder Blog-Romanen, ist bisher nur wenig erschienen.

<sup>76</sup> Der Begriff ‚Intermedialität‘ wurde von dem deutschen Wissenschaftler Aage A. Hansen-Löve (1983) in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität geprägt, um die Relationen zwischen Literatur und bildender Kunst im Russischen Symbolismus zu beschreiben. Der Begriff entfaltete sich zunächst im deutschen Sprachraum, wurde dann aber auch im internationalen Wissenschaftsraum bekannt und verwendet. Das Konzept selbst weist jedoch eine deutlich längere Tradition auf: „This not only because of the coining of the term ‚intermedium‘ by Coleridge, by Lessing’s study of the Laokoon sculpture, by Wagner’s (by the way rather vague) idea of the ‘Gesamtkunstwerk’, by Walzel’s remarks in the ‘wechselseitige Erhellung der Künste’ [...], or in earlier days, by Kristeva’s notions on intertextual dynamics, or the revival of the concept by Clüver, to mention just the most prominent“ (Müller 2010: 241).



grenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuellen Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr erfassen können.

(Mecke/Roloff 1999: 8)

Mecke und Roloff begreifen die Vielfalt an intermedialen Termini als Chance und das Fehlen eines einheitlichen Begriffsinstrumentariums als eine dem Intermedialitätskonzept eingeschriebene, notwendige Flexibilität, die es ermöglicht, allen Dimensionen gerecht werden zu können. Mediale und intermediale Prozesse werden durch die ständige Weiterentwicklung der Medien stets komplexer. Ein Konzept, das auf diese Medienentwicklungen reagieren muss, sollte daher nicht auf eine starre Terminologie festgelegt sein. Folglich liegt in der oft bemängelten Pluralität intermedialer Termini gleichzeitig die Stärke des Konzepts, die es ebenso für die Untersuchung filmischen Erzählens, der Musikalisierung der Literatur, der Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Literatur wie auch der Interferenzen zwischen Literatur und den Neuen Medien offen und flexibel anwendbar macht.

Im Zuge einer Analyse des Genres E-Mail-Roman können aufgrund dieser Flexibilität die bereits erhobenen Ergebnisse, entworfenen Typologien und genutzten Analyseinstrumente des literaturwissenschaftlichen Pols im Sinne Jürgen E. Müllers (vgl. 2010: 242) umgeformt werden, indem sie auf die Neuen Medien, die sich am medienwissenschaftlichen Pol der Intermedialitätsforschung bereits etabliert haben, angewendet werden. Die Kategorien, die der Beschreibung von Wechselverhältnissen zwischen Literatur und ästhetischen Medien, wie etwa dem Film, dienen, können dabei nicht eins zu eins auf die Interferenzen zwischen Literatur und nicht-ästhetischen Medien übertragen werden, sondern müssen vielmehr induktiv dem Gegenstand angepasst werden. All das zeigt nicht zuletzt, dass die Intermedialität alles andere als ein, wie von Joachim Paech provokant formuliert, „Marktplatz für Anschluß suchende geisteswissenschaftliche Disziplinen“ ist, „die in die Jahre gekommen sind und beginnen, sich in ihrer selbstgewählten und eifersüchtig verteidigten *splendid isolation* unbehaglich zu fühlen“ (Paech 1998: 14). Vielmehr ist das Intermedialitätskonzept als ein zentraler ‚Treffpunkt‘ zu verstehen, auf dem verschiedene Disziplinen fruchtbaren Austausch finden und auf dem die Literaturwissenschaft tendenziell noch stärker interdisziplinär operieren sollte, um auch den zahlreichen neuen narrativen Phänomenen wissenschaftlich gerecht zu werden.

Dennoch, der Gegenstandsbereich des Intermedialen bleibt bisweilen verschwommen und somit herrscht in vielen Fällen Unklarheit darüber, von welchen Konzepten das Intermediale abzugrenzen ist. So kommt es beispielsweise relativ häufig zu einer Vermischung von Intermedialität und Transmedialität. Während Transmedialität nach Rajewsky in Abgrenzung zu Intermedialität zu sehen ist, ist sie für Wolf eher ein Teil dieser. Der Gegenstandsbereich der Transmedialität umfasst nach Rajewsky medienunspezifische

sche und werkübergreifende Phänomene, die in den verschiedenen Medien „mit den dem jeweiligen Medium spezifischen Mitteln ausgetragen werden können“ (Rajewsky 2002: 13). Beispiele für das Transmediale sind daher die Parodie, da ihre Regeln nicht medienspezifisch sind, ebenso bestimmte Stoffe, die im kollektiven Gedächtnis einer Zeit angesiedelt sind (vgl. ebd.), oder aber auch medienübergreifende Strukturen wie etwa das Narrative. Das Transmediale bewegt sich daher „jenseits von Mediengrenzen bzw. „über Mediengrenzen hinweg““ (ebd.). Wolf definiert den Gegenstandsbereich der Transmedialität zwar nicht anders als Rajewsky, zählt ihn aber zu der von ihm entwickelten Kategorie der „werkübergreifenden Intermedialität“,<sup>77</sup> da laut Wolf durch Transmedialität indirekte Beziehungen zwischen den Medien hergestellt werden können (vgl. Wolf 2002b: 170).

Daneben gibt es hingegen Ansätze, die diejenigen Erscheinungen, die laut Rajewsky und Wolf als ‚transmedial‘ zu bezeichnen sind, entweder ganz anders benennen oder sie mit dem Intermedialen zuordnen. So prägt Rainer Leschke (2007) den Terminus der ‚medialen Formen‘, die eine Brücke zwischen den Polen der primären und sekundären Intermedialität bilden sollen.<sup>78</sup> Für ihn zirkulieren mediale Formen durch das Mediensystem und liegen folglich quer zu allen Medien. Als Beispiel nennt er hierfür, wie auch schon Rajewsky im Zuge der Ausführungen zur Transmedialität, das Narrative bzw. narrative Formen. Somit beschreiben Leschkes mediale Formen nichts anderes als das, was Wolf und Rajewsky ‚Transmedialität‘ nennen.

Eine intendierte Verbindung der Phänomenbereiche von Intermedialität und Transmedialität lässt sich bei Lars Elleström ausmachen, wenn er konstatiert:

[O]ne clearly sees that all forms of art, media, language, communication and message have some characteristics in common [...]. The phenomenon whereby the properties of all media partly intersect and the study of this same phenomenon are called intermediality.

(Elleström 2010a: 4)

Elleström begreift das Intermediale als Überbrückung medialer Unterschiede, die ihrerseits erst durch transmediale Gemeinsamkeiten ermöglicht werden (vgl. ebd.: 12). Transmedialität stellt somit bei ihm eine Bedingung für Intermedialität dar, wodurch er beide Konzepte fruchtbar verbindet.

---

<sup>77</sup> Wolf teilt das Feld der Intermedialität in ‚werkübergreifende‘ und ‚werkinterne Intermedialität‘ ein. Zur Kategorie der werkübergreifenden Erscheinungsform, bei der die Bezüge nicht innerhalb eines Zeichenkomplexes, sondern nur zwischen solchen erschlossen werden können, zählt er die Transmedialität und die intermediale Transposition – nach Rajewsky ‚Medientransfer‘. Die werkinterne Variante schließt nach Wolf hingegen intermediale Referenzen und die Plurimedialität mit ein. Dabei lässt sich die Einbeziehung eines anderen Mediums innerhalb eines Werkes nachweisen und eben nicht in Relation zu einem oder mehreren anderen sehen (vgl. Wolf 2002b: 170-178; Wolf 1999: Kap. 3).

<sup>78</sup> Vgl. Fußnote 71.

Zwar impliziert die Vorsilbe ‚trans‘ ein ‚Jenseits von etwas‘, weshalb Transmedialität und Intermedialität nicht austauschbar sind, gleichzeitig stellt Transmedialität, in Anlehnung an Elleström, aber eine Voraussetzung für das „umfassende[] Phänomen der Grenzüberschreitungen und [der] medialen Interferenzen“ (Rajewsky 2003: 2) dar. So ermöglicht der transmediale Charakter des Narrativen überhaupt erst, dass in unterschiedlichen Medien erzählt werden kann und diese sich somit wechselseitig befruchten, wodurch neue Erzählformen und -formate entstehen können.<sup>79</sup> Das Transmediale des Narrativen macht die Medialisierung von Literatur und damit die vielfachen intermedialen Interferenzen erst möglich, die selbst wiederum mit Hilfe intermediale Kategorien beschrieben werden können.<sup>80</sup>

## 2.2 Intermediale Bezüge im E-Mail-Roman

Die bisher systematischsten und fundiertesten Ausführungen zur Intermedialität stammen von Werner Wolf und Irina Rajewsky. Mit ihren Ausführungen zum intermedialen Erzählen in der italienischen Postmoderne hat Rajewsky (2003) in der Intermedialitätsforschung einen Höhepunkt und „zugleich den Abschluss der Unsicherheiten markiert“ (Rolloff 2008: 15). In Anlehnung an die typologischen Ausführungen Wolfs (1999) ordnet Rajewsky dessen entwickelte Kategorien partiell neu und nimmt eine typologische Dreiteilung des Objektbereichs der Intermedialität vor, indem sie zwischen Medienkombination, Medienwechsel und intermedialen Bezügen unterscheidet (vgl. Rajewsky 2002: 15): Das Phänomen der Medienkombination, oder auch Pluri- bzw. Multimedialität, beruht auf der Kombination bzw. Addition mindestens zweier verschiedener Medien. Hierbei ist wichtig, dass beide Medien „in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen“ (ebd.). Medienkombinationen liegen etwa bei Formaten wie der Multimedia-Show oder auch bei Genres wie dem Fotoroman vor (vgl. ebd.).<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. hierzu auch Marie-Laure Ryan (2004, 2005, 2006), die den transmedialen Charakter des Narrativen im Kontext narrativer digitaler Formate herausstellt. Sie versteht das Narrative in einem transmedialen Sinne als kognitives Konstrukt mit einem unveränderlichen Kern, das dennoch eine Vielfalt an Formen annehmen kann, die sie dann „avatars of story“ (2006: xviii) nennt. Ebenso versteht auch Wolf (2002a: 29) das Narrative als medienunabhängiges kognitives Schema.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu auch Beate Schirmacher (2012), die eine transmediale Analyse intermedialer Bezüge auf Musik bei Günther Grass vornimmt.

<sup>81</sup> Auch hier lässt sich Uneinigkeit in der Forschung erkennen. Während Rajewsky sowie Wolf Pluri- bzw. Multimedialität als Kategorie der Intermedialität verstehen, betont Maddalena Pennacchi Punzi (2007) in ihrem Aufsatz „Literary Intermediality: An Introduction“, dass *inter-mediality* und *multi-mediality* zwei differente Kategorien seien und deshalb voneinander abgegrenzt werden müssten (vgl. Punzi 2007: 10). Da Multimedialität jedoch deutlich auf Wechselbeziehungen *zwischen* unterschiedlichen Medien beruht, wird sich hier den Ausführungen Rajewskys angeschlossen.

Der Medienwechsel oder auch Medientransfer<sup>82</sup> umfasst beispielsweise Literaturverfilmungen oder auch Inszenierungen dramatischer Texte. Das Intermediale ist beim Medienwechsel der Transformationsvorgang, bei dem ein bestimmter Inhalt aus einem semiotischen System in ein anderes übertragen oder übersetzt wird. Der Genese eines medialen Produkts liegt beim Medienwechsel ein „obligatorischer Transformationsvorgang“ (ebd.: 16) aus einer Ursprungsquelle zu Grunde (vgl. ebd.).

Der Bereich der intermedialen Bezüge schließlich befasst sich mit Erscheinungsformen wie der filmischen Schreibweise, der Narrativierung der Musik oder auch der Musikalisierung literarischer Texte, also mit der Bezugnahme eines bestimmten Mediums auf ein anderes (vgl. ebd.: 17). Im Unterschied zur Medienkombination sind bei dieser Erscheinungsform nicht beide Medien materiell präsent, vielmehr imitiert das bezugnehmende Medium das bezuggebende mit seinen eigenen, medienspezifischen Mitteln.<sup>83</sup> Somit besteht beim intermedialen Bezug eine materielle Monomedialität; es gibt nur ein Signifikantensystem (vgl. Wolf 2002b: 174), das versucht, das andere Medium so weit wie möglich zu imitieren.<sup>84</sup>

Intermediale Bezüge liegen auch im Fall des E-Mail-Romans vor. Da die E-Mail in ihrer digitalen Non-Materialität im Roman selbst nicht präsent sein kann, wird sie, soweit dies möglich ist, mit textuellen und paratextuellen Mitteln<sup>85</sup> zu imitieren versucht. Somit beruht die intermediale Bezugnahme auf einer Fingierung der E-Mail seitens des literarischen Textes. In der Manner, in der die nicht-materielle E-Mail versucht, das materielle Blatt Papier digital zu fingieren, wird hier im Sinne eines ‚Rückschritts‘ das entmaterialisierte Kommunikationsmedium vom materiellen Buch fingiert. Fasst man mit Nikolaus Coupland und Adam Jaworski (2010) die Formierung von geschriebener Sprache zum binären digitalen Code als Re-Kodierung auf (vgl. Coupland/Jaworski 2010: 189), findet bei der intermedialen Bezugnahme auf die E-Mail im Roman eine Re-Re-Kodierung statt, bei der der erste Signifi-

---

<sup>82</sup> Wolf nennt den Medientransfer „intermediale Transposition“ (Wolf 2002b: 171). Im Zuge seiner Ausführungen hierzu stellt er fest, dass das Intermediale für die Bedeutungskonstitution des Mediums nicht relevant ist. Eine Verfilmung eines Romans etwa ist auch ohne die literarische Vorlage (zumindest grundsätzlich) zu verstehen (vgl. Wolf 2002b: 171).

<sup>83</sup> Clüver (1989) nennt diesen Vorgang „intersemiotic transposition“ und betont damit vor allem auch wörtlich die Überführung eines Zeichensystems in ein anderes.

<sup>84</sup> Wolf entwirft ähnliche Kategorien, teilt sie aber typologisch anders ein: Er nimmt zunächst eine Zweiteilung in eine werkübergreifende und eine werkinterne Intermedialität vor. Zur werkübergreifenden Variante zählt er die Transmedialität und die intermediale Transposition (nach Rajewsky ‚Medienwechsel‘). Die werkinterne Intermedialität teilt er in Plurimedialität und intermediale Referenz (nach Rajewsky ‚intermedialer Bezug‘) ein, die sowohl implizit als auch explizit erfolgen kann. Hier tritt erneut die begriffliche Vielfalt im Forschungsterrain der Intermedialität zu Tage, es werden prinzipiell ähnliche Phänomene beobachtet, jedoch wiederholt unterschiedlich benannt.

<sup>85</sup> Mit paratextuellen Mitteln sind hier vor allem typographische Hervorhebungen gemeint (vgl. auch Kapitel II.3.4).

kant, also der binäre Zeichencode, in den Signifikanten zweiter Ordnung, spricht das verbale Zeichen, zurückgeführt wird.

Die E-Mail wird bei diesem ‚Übersetzungsprozess‘ aus ihrem originalen digitalen Milieu entfernt und ‚wieder‘ in die normale Schriftsprache überführt. Die an *digital strings* gebundenen Funktionen, wie etwa Verlinkungen, die Option zum Anhängen von Dokumenten sowie zum Antworten, Weiterleiten oder Löschen, gehen dabei verloren und können vom Roman nur imitiert bzw. fingiert werden, denn der literarische Text ist nicht in der Lage, alle medienspezifischen Eigenheiten einer E-Mail mit den ihm eigenen Mitteln zu reproduzieren. Er kann sich ihnen annähern, aber nicht die Gesamtheit aller medialen Eigenschaften in ihrer Komplexität wiedergeben. Dennoch ist es möglich, medial deckungsgleiche Komponenten, die den perzeptiven schriftsprachlichen Charakter der E-Mail betreffen, nachzustellen, denn die E-Mail wird auf der Bildschirmoberfläche als ‚normaler‘ schriftsprachlicher Text angezeigt. Alles, was folglich statisch als dieser wahrgenommen wird, kann auch im literarischen Text reproduziert werden. Sobald es hingegen zu weiteren Anwendungen der E-Mail kommt, die technisch an ihre Digitalität gebunden sind, kann der gedruckte Text sich ihnen maximal ‚nur noch‘ annähern.

Zu den sprachlichen Besonderheiten einer E-Mail, die im Roman darstellbar sind, gehört die oftmals in E-Mails verwendete konzeptionelle Mündlichkeit (vgl. Kurzrock 2003: 51). So können sowohl in jeder E-Mail als auch in ihrer literarischen Reproduktion die Merkmale der Sprache der Distanz dazu genutzt werden, um die Sprache der Nähe bzw. den Eindruck von Mündlichkeit zu erwecken (vgl. Goetsch 1985: 213).<sup>86</sup> So sind beispielsweise elliptische Satzkonstruktionen, grammatikalische sowie lexikalische Fehler, Abkürzungen, Vulgarismen und Kraftwörter als subjektive Sprachmittel und, spezifisch in der E-Mail-Kommunikation, die Verwendung von Emoticons sowie das *Quoten*<sup>87</sup> als Dialogsimulation charakteristisch für eine Sprache, die konzeptionell an Mündlichkeit orientiert ist (vgl. Kurzrock 2003: 50-63; Maiworm 2003: 22). Diese schriftsprachlichen Besonderheiten finden in E-Mails häufig Verwendung und können als reine Textmerkmale vom Roman eins zu eins imitiert werden. Dies schließt ebenso bestimmte optische Formate der E-Mail mit ein, die vom Text mit Hilfe typographischer Hervorhebungen imitiert werden können. So kann der literarische Text im Buch die Form und graphische Anordnung des E-Mail-Kopfes sowie Fett- und Kursivdrucke innerhalb des Textkörpers einer Mail

---

<sup>86</sup> Zur Sprache der Nähe und Sprache der Distanz vgl. Koch/Oesterreicher (1985) sowie Kapitel II.1.3.

<sup>87</sup> *Quoten* meint, dass der/die Antwortende Teile aus der vom Kommunikationspartner versendeten Originalmail in seine/ihre kopiert und dann beim Schreiben direkt Bezug darauf nimmt. Gleichfalls besteht die Option, die Antwort direkt in die Ausgangs-E-Mail hineinzuschreiben. Die Kommunikation wirkt auf diese Weise dialogisch (vgl. Kurzrock 2003).

übernehmen, die darüber hinaus selbst wiederum ein Indiz für (konzeptionelle) Mündlichkeit sein können.<sup>88</sup>

Diesen Feststellungen zufolge handelt es sich bei der Bezugnahme eines Romans auf das Medium E-Mail um eine intermediale Bezugnahme bzw. genauer um eine Systemreferenz.<sup>89</sup> Anders als bei intermedialen Bezügen auf ästhetische Medien kann im Falle des E-Mail-Romans immer nur eine Systemreferenz erfolgen. Bei Bezügen auf Werke aus Film, Musik oder Malerei kann sowohl auf ein ganz konkretes Werk referiert werden als auch die Fingierung des ganzen Systems erfolgen. Da die E-Mail jedoch kein ästhetisches Medium mit (kanonisierten) Einzelprodukten ist, wird im E-Mail-Roman immer auf das ganze Kommunikationssystem E-Mail Bezug genommen. Im Zuge dieser Referenz werden medial deckungsgleiche bzw. medienunspezifische Strukturen aus dem Handlungsbereich der Produktion einer E-Mail übernommen, während medienspezifische Charakteristika der Distribution und Rezeption bzw. Partizipation nicht direkt reproduziert werden können, da die mediale Differenz bzw. der „*intermedial gap*“ (Rajewsky 2003: 59) dies nicht ermöglicht.<sup>90</sup> Im E-Mail-Roman ist deshalb nur eine Annäherung des literarischen Textes an diese medienspezifischen Strukturen der E-Mail möglich.

Im Falle einer intermedialen Bezugnahme auf die E-Mail im Roman ergibt sich – etwa im Gegensatz zu intermedialen Referenzen auf Film oder Musik – nicht das Problem der Nachweisbarkeit,<sup>91</sup> da der E-Mail-Text, perzeptiv gesehen, ebenso aus verbalsprachlichen Zeichen besteht. So ist die E-Mail in der Regel schon aufgrund des ihr eigenen typographischen Dispositivs erkennbar.<sup>92</sup> Welche Ausprägungen beim Einbeziehen von E-Mails in das literarische Erzählen im Roman beobachtet werden können und welche typologischen Differenzierungen des Genres sich dadurch ergeben, wird im Folgenden zu erläutern sein.

---

<sup>88</sup> Typographische Besonderheiten, wie beispielsweise der Fettdruck, implizieren kulturell erlernten Rezeptionsgewohnheiten zufolge, dass das jeweilige Wort eigentlich nachhaltig betont bzw. geschrien wird (Wehde 2000: 19, 140 f.). Vgl. Kapitel II.3.4.

<sup>89</sup> Rajewsky (2003) und Wolf (1999) unterscheiden beide bei intermedialen Bezügen bzw. Referenzen zwischen System- und Einzelreferenz. Bei der Systemreferenz erfolgt der Bezug auf ein komplettes mediales System, im Zuge der Einzelreferenz ist der Bezug auf ein bestimmtes Einzelwerk beschränkt.

<sup>90</sup> Zu medial deckungsgleichen und medienspezifischen Referenzen vgl. Rajewsky (2003).

<sup>91</sup> Vgl. hierzu Rajewsky (2003: 30 ff.). Der intermediale Bezug auf den Film ist im Roman nicht immer ohne weiteres zu identifizieren, die filmische Schreibweise nicht so deutlich zu markieren wie das typographische Dispositiv der E-Mail.

<sup>92</sup> Allerdings gibt es auch Ausnahmen, wie etwa Thomas Meineckes Roman *Hellblau* (2001). Vgl. auch Kapitel II.3.4.

## 2.3 Typologische Differenzierungen

Dass literarische Gattungen Konstrukte sind, ist mittlerweile allgemeiner Konsens.<sup>93</sup> Doch insbesondere mit diesem Wissensstand stellt sich die Frage, anhand welcher Kriterien Gattungen und ihre möglichen Unterformen konstruiert werden (vgl. McHale 1992: 3). Um Gattungsausprägungen adäquat differenzieren und typologisieren zu können, „bedarf es der [...] reflektierten Anwendung präziser Kategorien, die zueinander in einem terminologisch klaren und rational bestimmbar Verhältnis stehen müssen“ (Nünning 2007: 73). Meist sieht die Realität und Praxis der typologischen Gattungsdifferenzierung jedoch anders aus. So entspricht die Vielfalt an unterschiedlichen literarischen Gattungen der Mannigfaltigkeit an Kriterien, die herangezogen werden, um solche Gattungen zu klassifizieren: Äußere Form, das Medium oder aber der Inhalt werden nicht selten willkürlich und beliebig verwendet, um *ad hoc*-Einteilungen vorzunehmen – ein Vorgehen, das problematisch ist, da in diesen Fällen unterschiedlich ausgeprägte qualitative Kriterien zur typologischen Unterscheidung genutzt werden. Insbesondere Klassifikationen, die auf stofflichen Kategorien beruhen, vermögen häufig nicht den Anspruch präziser Differenzierung zu erfüllen, da es theoretisch unendlich viele Themen gibt, die in einer Vielzahl von Gattungen verhandelt werden können (vgl. Neumann/Nünning 2007: 4; Nünning 2007: 78).

Im Falle einer Systematisierung des E-Mail-Romans sollen deshalb keine stofflichen, sondern strukturelle Kriterien als Anhaltspunkte zur Klassifikation dienen, nicht zuletzt, weil gerade die narrative Struktur durch den Bezug auf die E-Mail eine andere *Form* einnimmt. Erst die Integration von E-Mails in den *discourse* erzeugt die spezifischen Merkmale des E-Mail-Romans, weshalb die Art und Weise, wie die Mails in das Erzählen eingebunden werden, als einziger Ansatz zur Klassifizierung sinnvoll erscheint. Durch den Einzug der E-Mail in den Roman können sich zwar favorisierte Plotstrukturen und Motive für das Genre ergeben,<sup>94</sup> diese sollen jedoch nicht als Ausgangspunkt für eine Typologisierung dienen, da sie eben nicht ausschließlich an ein Genre allein gebunden sind.

Ansgar Nünning (1995) führt zum Zweck der typologischen Differenzierung des historischen Romans ein systematisches Raster von Differenzierungskriterien ein, in dem er diese in drei Gruppen einteilt: die paradigmatische Achse der Selektionsstruktur und des dominanten Referenzbereichs, die syntagmatische Achse der Kombination und Relationierung der ausgewählten Elemente und schließlich die diskursive Achse der erzählerischen Vermittlung. Jede dieser Achsen weist Nünning zufolge zwei Pole in Bezug auf den historischen Roman auf. Auf der paradigmatischen Achse ist der eine Pol dominant heteroreferentiell, der andere autoreferentiell und fiktionsbe-

---

<sup>93</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel II.1.1.

<sup>94</sup> Vgl. hierzu Kapitel II.3.2 sowie die Analysen in III und IV.

zogen; auf der syntagmatischen Achse unterscheidet er zwischen dominant vergangenheitsorientierter und gegenwartsorientierter Geschichtsdarstellung; auf der diskursiven Achse schließlich bilden die beiden Pole jeweils diegetische bzw. extradiegetische Erzählweisen (vgl. auch Nünning 2007: 84-95). Auf Grundlage dieser Gruppierung von Differenzierungskategorien teilt Nünning den historischen Roman systemisch in fünf Typen ein: dokumentarische historische Romane, realistische historische Romane, revisionistische historische Romane, metahistorische Romane und historiographische Metafiktion (vgl. ebd.: 256-349). Anstelle einer dichotomischen Gegenüberstellung nimmt Nünning mit diesen Typen eine graduelle Skalierung vor und ordnet sie auf einem Kontinuum an, bei dem sich die Dominanzverhältnisse

von links nach rechts zwischen Heteroreferentialität und Autoreferentialität, zwischen Geschichtsdarstellung und Reflexion über Geschichte sowie zwischen der Schilderung eines ereignishaften historischen Geschehens aus der diegetischen Ebene zur metafikionalen Reflexion über geschichtstheoretische Probleme auf der extradiegetischen Ebene

(Nünning 2007: 95)

verlagern. Mit Hilfe der paradigmatischen, syntagmatischen und diskursiven Achsen lassen sich verschiedene Abstufungen zwischen den Polen vornehmen und in Anlehnung daran die o. g. Typen ermitteln.

Sicherlich ist diese Gattungseinteilung nicht eins zu eins auf jedes beliebige Genre übertragbar, dennoch bietet die Methode der Einteilung in Achsen und einer Skalierung unterschiedlicher Ausprägungen eines Genres ein hilfreiches Denkmodell, um der Gefahr zu entgehen, am Ende der Klassifizierung ‚Äpfel mit Birnen‘ zu vergleichen. Daher sollen die drei Achsen auch im Falle einer systematischen Ordnung des E-Mail-Romans zur Anwendung kommen und dem Genre entsprechend angepasst werden. Es geht nicht darum, den E-Mail-Roman nun selbst in fünf Typen, die zwischen unterschiedlichen Polen oszillieren, zu gruppieren, sondern eine Methode zu finden, die die Spezifika des E-Mail-Romans präzise fasst und auf deren Grundlage eine Systematisierung vorgenommen werden kann. Da das Besondere des E-Mail-Romans im Bezug auf und der Inkorporierung von E-Mails liegt und dadurch die narrative Struktur entscheidend geprägt wird, ist es ebenso sinnvoll wie notwendig, eine typologische Unterscheidung insbesondere auf diesen strukturellen Merkmalen zu gründen und die Achsen gemäß formaler und struktureller Kriterien zu gestalten.

Betrachtet man den intermediären Bezug auf E-Mails im Roman, lassen sich unterschiedliche Ausprägungen beobachten. So gibt es beispielsweise Romane, die nur wenige E-Mails mit dem Zweck bloßer Authentizitätsstiftung mit in das Erzählen integrieren, wie auch solche, die ausschließlich aus den E-Mails der Figuren bestehen, in denen folglich E-Mails konstitutiv auf *story*- sowie auf *discourse*-Ebene sind. Berechtigterweise kommt an dieser



Stelle die Frage auf, welche Romane dem Genre des E-Mail-Romans zuzuordnen sind. Kann oder sollte ein Roman, der ausschließlich zum Auftakt der Handlung einige E-Mails mit in die Erzählung einbindet bzw. sie ihr voranstellt, dem Genre E-Mail-Roman zugerechnet werden?

Dieses Problem der Genrezugehörigkeit und -grenzziehung ist bereits aus der Briefromanforschung bekannt. So spricht Frank G. Black (1940: 63) in seiner Studie zum Briefroman bereits von zahlreichen „blended forms: epistolary with narrative inserts“. Voßkamp (1971: 89) beschreibt das Problem „schwer klassifizierbare[r] Zwischenformen“, Natascha Würzbach (1964: 46 f.) erwähnt „Übergangsform[en]“ und „Grenzfälle“ und warnt davor, diese Ausprägungsformen uneingeschränkt als ‚Briefroman‘ zu bezeichnen. Weiterhin führt sie aus: „Noch enger wird die Beziehung zwischen Briefeinlage und Erzähltext dort, wo der Brief selbst zum Gegenstand der Handlung wird und ihr entscheidende Wendungen gibt“<sup>95</sup> (ebd.: 159). In diesen Fällen wirkt die Briefeinlage folglich strukturbildend für den gesamten Roman, ein Aspekt, auf den auch im Falle des E-Mail-Romans zu achten ist.

Um das Spektrum dieses emergenten Genres ausleuchten zu können, dürfen nicht nur solche Romane wissenschaftliche Beachtung finden, die ausschließlich aus den Mails der Figuren bestehen. Vielmehr müssen eben auch Romane berücksichtigt werden, die – in Äquivalenz zur Briefeinlage – nur stellenweise E-Mails in die Handlung integrieren. Allerdings, und das ist auch das Entscheidende bei Würzbachs Ausführungen, müssen diese E-Mails wesentlich zur Handlung beitragen und auf *story*- und/oder *discourse*-Ebene eine relevante strukturbildende Funktion erfüllen. So finden Romane, bei denen die E-Mails nicht mehr als eine Authentisierungsstrategie sind oder der Rahmung der Handlung dienen, im Kontext einer wissenschaftlichen Untersuchung zum E-Mail-Roman wenig Berücksichtigung, da die E-Mail weder auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung noch auf der Ebene der Figuren eine konstituierende Rolle einnimmt. Hingegen sollten Romane wie etwa David Lodges *Thinks...* (2001) oder auch William Gibsons *Pattern Recognition* (2003)<sup>96</sup> Berücksichtigung finden, da E-Mails in diesen Fällen die Handlung entscheidend voranbringen.

So leitet etwa das Einrichten des E-Mail-Accounts in Lodges Roman *Thinks...* die Affäre der beiden Hauptfiguren, Helen und Ralph, ein, indem sie sich in der Kommunikation über E-Mail erstmalig schriftlich näher kommen und vertrauter miteinander werden. Gleichzeitig ist die E-Mail-Kommunikation zwischen beiden an einem zentralen Wendepunkt in der

---

<sup>95</sup> Den konstitutiven Status eines Briefs für die Handlung als Kriterium zur Genrezugehörigkeit unterstreicht auch Voßkamp (1971: 87) wenn er ausführt: „Unmittelbare Vorläufer und literarische Verwandte sind historische oder fiktive Erzählungen, in die Briefe eingefügt sind, ohne daß sie (wie im Briefroman) schon als konstituierendes Element dominieren.“

<sup>96</sup> Vgl. hierzu Kapitel III.4.

Handlung situiert, denn kurz darauf findet Helen heraus, dass ihr verstorbener Mann sie zu seinen Lebzeiten hintergangen hat und auch Carrie, die Ehefrau von Ralph, diesen mit einem anderen Mann betrügt. Somit dient die E-Mail-Kommunikation in Kombination mit den darauf folgenden Ereignissen als Katalysator der Handlung sowie als Initiator der Affäre der ProtagonistInnen.<sup>97</sup>

Ausprägungen dieser Art können als Hybridformen des E-Mail-Romans bezeichnet werden. Der Begriff ‚hybrid‘ ist nicht unproblematisch, da der Roman generell zu den hybriden Gattungen zu zählen ist, da er, wie in Kapitel II.1.1 erläutert, Merkmale und Konventionen anderer Genres, Textsorten und Medien in sich zu vereinen vermag (vgl. Ernst 2008: 296 f.). So führt gerade Intermedialität zur Hybridisierung im Roman. In seiner ursprünglichen Bedeutung aus der Biologie meint der Begriff die „Vermischung zweier oder mehrerer deutlich verschiedener Elemente, die zusammen ein Neues ergeben“ (Seibel 2008: 207). In Anlehnung an diese Definition ist ‚hybrid‘ im Kontext des E-Mail-Romans auf die Vermischung von E-Mails und narrativen Versatzstücken durch eine erzählenden Instanz innerhalb des Romans gemeint und somit auf die Quantität des intermedialen Bezugs im Roman bezogen.

Romane, die hingegen ausschließlich aus den Mails der an der Handlung beteiligten Figuren bestehen, können in Anlehnung an die Begriffsprägungen im Kontext der Briefromanforschung als ‚reine E-Mail-Romane‘ bezeichnet werden.<sup>98</sup> Das Adjektiv ‚rein‘ sollte dabei – analog zu dem Terminus ‚hybrid‘ – nicht unkritisch und unreflektiert übernommen werden, denn literarische Produkte können nie in einer wie auch immer gearteten ‚Reinform‘ vorliegen, sondern sind in der Regel Ergebnisse von Hybridisierungsprozessen. Auch in der Briefromanforschung herrscht längst keine Einigkeit über eine adäquate Benennung. So sprechen Ernst T. Voss (1960: 14, 46 f.), Eberhard Lämmert (1990: 238) und Natascha Würzbach (1964: 160) zwar von der ‚reinen Form‘, andere ForscherInnen hingegen – wie etwa Black (1940) – umgehen differenzierende Bezeichnungen der Erscheinungsformen und umschreiben die Ausprägungsformen ohne sie zu benennen. Mögliche Alternativen zum Begriff des ‚reinen E-Mail-Romans‘ versprechen jedoch keine geeignete Bezeichnung. So weist etwa der Begriff ‚idealtypisch‘ eine zu starke normative Konnotation auf. Der Terminus des ‚Prototyps‘ hingegen wird, laut Klaus W. Hempfer (2010a: 18), „weder mit einem bestimmten Textexemplar noch mit einer historisch spezifischen Textgruppe identifiziert, sondern als abstrakte Repräsentation der zentralen Attribute eines ge-

---

<sup>97</sup> Vgl. in Ergänzung auch Kusche 2011: 159 ff.

<sup>98</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen bei Voss (1960: 14, 46 f.), Lämmert (1955: 238) oder Würzbach (1964: 160). Analog wird der Dialogroman, der ausschließlich aus Dialogen besteht und zudem ebenfalls einige Ähnlichkeiten zum E-Mail-Roman aufweist, auch „reiner Dialogroman“ genannt (vgl. Winter 1970: 40).

nerischen Konzepts“ begriffen (vgl. auch Hempfer 2010b: 22 f.). Aus diesem Grund eignet sich der Begriff ‚Prototyp‘ adäquater für die in Kapitel II.4 abstrakteren, narratologischen Erläuterungen zum E-Mail-Roman, nicht aber zur Bezeichnung konkreter Werke.

Trotz dieser Problematik der Begriffe ‚rein‘ und ‚hybrid‘ finden sie hier in Bezug auf die Gattungsdifferenzierung des E-Mail-Romans bewusst Verwendung. Zum einen aufgrund der Tatsache, dass die Romane entweder ‚rein‘ aus E-Mails bestehen oder E-Mails und narrative Versatzstücke einer Erzählinstanz miteinander *vermischen* bzw. *hybridisieren* und somit die strukturelle Zusammensetzung der Romane adäquat beschreiben können. Zum anderen kann sich gerade in Bezug auf die Umschreibung ‚rein‘ an der, wenn auch nicht einheitlichen so doch vermehrt vorkommenden, Begriffsprägung aus der Briefromanforschung orientiert werden.

Dadurch ergibt sich eine erste makrostrukturelle, typologische Grobdifferenzierung des E-Mail-Romans, nämlich die zwischen hybriden Erscheinungsformen auf der einen und reinen E-Mail-Romanen auf der anderen Seite, und damit eine erste Unterscheidung auf der paradigmatischen Ebene der Selektion und des dominanten Referenzbereichs. Den Referenzbereich bildet das Medium E-Mail. Geht man der Frage nach, welche variablen und quantitativen Dominanzverhältnisse (vgl. Nünning 2007: 85) innerhalb des Textes zwischen den E-Mail-Anteilen und den durch eine erzählende Instanz vermittelten narrativen Bausteinen bestehen, lässt sich ein Kontinuum entwerfen, das auf der einen Seite eben jene reine Formen und auf der anderen Seite die hybriden Formen versammelt.

Eine Orientierung an Unterscheidungskriterien innerhalb der Forschung zum Briefroman ist bei der weiteren Systematisierung des E-Mail-Romans wenig hilfreich. Während Voßkamp (1971: 95) die Unmöglichkeit einer einheitlichen Gesamtpoetik des Briefromans beklagt und dabei konstatiert „die Unterschiede der jeweiligen Realisation sind so beträchtlich, daß von einer einheitlichen Poetik des Briefromans, was eine Gesamtstruktur betrifft, kaum gesprochen werden kann“, treffen andere auf Grundlage der Briefarten (vgl. z. B. Voss 1960: 140 ff.) oder der Art des Korrespondenzverhältnisses im Roman (vgl. Picard 1971: 26; Voßkamp 1971: 95; Black 1940: 303 ff.) weitere Differenzierungen.<sup>99</sup>

Ein Transfer solcher Unterscheidungskategorien auf den E-Mail-Roman scheint wenig sinnvoll zu sein, da sich aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive der Mehrwert solcher Differenzierungen nicht erschließt und

---

<sup>99</sup> So unterscheidet Hans R. Picard (1971: 26) kompositorische Prinzipien im Briefroman, die sich in drei verschiedenen Bauformen zeigen: 1) Briefe um eine Person, 2) Korrespondenz eines Paares, 3) einander nicht berührende Korrespondenzbahnen. Voßkamp (1971: 95) differenziert zwischen einseitig-monologischer Korrespondenz oder dem mehrseitigen Briefwechsel, Black (1940: 303 ff.) führt insgesamt 12 mögliche Korrespondenzverhältnisse auf, während Voss (1960: 140 ff.) die Briefe selbst nach Absicht und Inhalt typologisiert.

auch selbst im Kontext des Briefromans zum Teil nicht ersichtlich scheint. Eine Unterscheidung der Briefarten bzw. der E-Mail-Arten kann vor dem Hintergrund eines kommunikationswissenschaftlichen Forschungsinteresses aufschlussreich sein, nicht jedoch, wenn, wie hier, der Fokus auf der Analyse neuer narrativer Formen im Roman liegt. Ebenso mag es innerhalb der Analyse Sinn ergeben, das möglicherweise eng mit bestimmten Plotmustern verknüpfte Korrespondenzverhältnis zu untersuchen. Hierauf allein eine typologische Differenzierung zu gründen, scheint jedoch nicht ausreichend zu sein, um das vorläufige Spektrum des E-Mail-Romans zu erschließen. Zudem sind einseitig-monologische E-Mail-Romane bisher nicht bekannt; folglich schreiben immer mindestens zwei Korrespondenzpartner einander elektronische Nachrichten. Im Falle des E-Mail-Romans scheint allein eine Systematisierung der Spielformen auf Grundlage der Art, der Quantität und somit auch der Qualität des intermedialen Bezugs auf die E-Mail dem Forschungsinteresse beizukommen und das Spektrum der E-Mail-Erzählungen auszuleuchten.

Eine typologische Differenzierung in Rein- und Hybridformen reicht jedoch nicht aus, weshalb weitere Feindifferenzierungen auf der Ebene des intermedialen Bezugs und somit auf der syntagmatischen Achse der Kombination und Relationierung der Qualität des Bezugs auf die E-Mail vorgenommen werden müssen, um die Spielformen der Gattung zu erfassen. Romane, in denen nur sehr wenige, wenn auch konstitutiv für die Handlung fungierende, E-Mails integriert sind, und solche Texte, die ausschließlich aus den E-Mails der Figuren bestehen, bilden ‚nur‘ zwei Pole auf einer paradigmatischen Skala von möglichen Erscheinungsformen. Der intermediale Bezug ist jedoch nicht in allen Romanen, die E-Mails mit in die Handlung inkorporieren, auf die gleiche Art gestaltet.

Romane wie *Exegesis* (1997) von Astro Teller oder *Martin Lukes: Who moved my Blackberry* (2005) von Lucy Kellaway bestehen nur aus E-Mails und versuchen diese in ihrer Medialität nachzuahmen, indem sie beispielsweise den E-Mail-Kopf nachbilden und typographisch abheben:

Date: Sun, 16 Jan 2000 18:29:11  
From: Alice@cs.stanford.edu  
To: edgar@cypus.stanford.edu  
Subject: Hello

-----  
Hi.  
Who is this  
Alice Lu.

(*Exegesis*, o. S.)

In anderen Romanen hingegen werden E-Mails nicht (nur) nachgeahmt, sondern finden in oder auch außerhalb der Kommunikation mit ihnen Erwähnung, indem die medienspezifische Kommunikation explizit thematisiert

wird, wie etwa in Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996: 23 f.): „Oh God oh God. Have been seduced by informality of messaging medium into being impertinent to boss.“ In wieder anderen Fällen wird der Inhalt der E-Mail-Kommunikation der Figuren nacherzählt, ohne dass die Nachricht vom Text nachgeahmt wird. Ein Beispiel hierfür findet sich etwa in Thomas Feibels *Blackmail* (2006):

Er schrieb eine Mail an seinen Vater. Er erzählte von seinem erfundenen Lernnachmittag, fügte eine Belanglosigkeit hinzu und grüßte seine Halbschwester Miri. Dann schrieb er dem alten Melcher im Internat, wie gut ihn seine Familie aufgenommen hatte. Dann klickte er auf ‚Senden‘.

(*Blackmail*, 38)

Zur Beschreibung dieser Phänomene bilden Rajewskys (2003) Kategorien intermedialer Bezüge eine Orientierungshilfe. Allerdings tragen ihre vorgenommenen Abgrenzungen intermedialer Bezüge beim filmischen Erzählen in der italienischen Postmoderne bisweilen den Charakter von Hyperdifferenzierungen, die so präzise auf den Forschungsgegenstand angepasst sind, dass sie nicht ohne Weiteres auf andere Arten des intermedialen Bezugs übertragbar und eben dadurch gerade nicht transmedial anwendbar sind.<sup>100</sup> Komplexitätsreduziert und modifiziert können sie jedoch teilweise im Kontext des E-Mail-Romans fruchtbar gemacht werden. Als Ergebnis einer sol-

---

<sup>100</sup> Rajewsky differenziert im Falle intermedialer Bezüge beim filmischen Erzählen zunächst zwischen Systemerwähnung und Systemkontamination. Im Zuge der Systemerwähnung wird im literarischen Text ein anderes fremdmediales System erwähnt, über dessen Nutzungsweisen reflektiert oder diese bis zu einem gewissen Grad nachgeahmt. Bei der Systemkontamination kommt es zu einer systemverschobenen Einhaltung der Regeln des Bezugsmediums, die sich über den gesamten Text erstreckt (vgl. Rajewsky 2003: 374). So kann als ein Charakteristikum für die Systemkontamination eine sich über den gesamten Text erstreckende „fremdmedial bezogene Modifikation“ (ebd.: 375) verstanden werden.

Des Weiteren unterscheidet Rajewsky im Zuge der Systemerwähnung die Subformen evozierende, simulierende und (teil-)reproduzierende Systemerwähnung. Die evozierende Systemerwähnung wird in Form eines Redens über das andere System realisiert, bei der simulierenden Systemerwähnung wird der narrative Diskurs punktuell im Hinblick auf das Bezugsmedium modifiziert, wobei bestimmte Mikroformen des kontaktgebenden Mediums mit den dem Text eigenen verbalsprachlichen Mitteln imitiert werden; bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung werden bestimmte Elemente eines fremdmedialen Systems genuin reproduziert und der narrative Diskurs ebenfalls modifiziert. Im Zuge ihrer Ausführungen zur Systemkontamination differenziert Rajewsky zwischen der Systemkontamination *qua* Translation und der teilaktualisierenden Systemkontamination. Bei ersterer werden die medienspezifischen Komponenten des Bezugsmediums durchgehend verwendet, wobei die Regeln des fremdmedialen Systems aufgrund der *intermedial gap* nicht direkt in den Text übertragen werden können und daher Vertextungsverfahren unterzogen werden müssen. Im Falle der teilaktualisierenden Systemkontamination wird – bedingt durch die Verwendung medial deckungsgleicher Komponenten – eine partielle Verwendung des Bezugssystems im gesamten Text möglich (vgl. 372 f.).

chen Modifikation und Anpassung lassen sich in E-Mail-Romanen drei Formen intermedialer Bezüge ausmachen:<sup>101</sup>

1. Erwähnung: In Anlehnung an Rajewskys Kategorie der Systemerwähnung wird in diesen Fällen das Kommunikationsmedium E-Mail auf der *story*-Ebene der Erzählung thematisiert und (möglicherweise) über dessen Nutzungsweisen und andere Charakteristika reflektiert. So kann es, insbesondere im Zuge solcher intermedialer Erwähnungen, zu medialen Reflexionen über das Medium E-Mail und dessen Medialität kommen. Nach Rajewsky (2002: 81) sind solche Reflexionen als ‚metamedial‘ zu klassifizieren und treten oft innerhalb intermedialer Erwähnung auf. Im Unterschied zu Rajewskys Ausführungen zur Systemerwähnung werden hier, der Klarheit wegen, keine Formen der partiellen Nachahmung auf Mikroebene mit eingeschlossen.<sup>102</sup> Mit dem Begriff der Erwähnung ist hier demnach das reine Sprechen über das fremdmediale System auf der Ebene der Figuren gemeint.
2. Indirekte Wiedergabe: Bei dieser Form des intermedialen Bezugs werden Inhalte einer E-Mail im laufenden Text indirekt wiedergegeben, die E-Mail wird weder imitiert noch wird sie bloß erwähnt. Zwischen den Figuren findet Kommunikation via E-Mail statt, die aber vom Text nicht komplett nachgebildet wird. Vielmehr werden die Inhalte der Mail dem Prinzip der indirekten Rede folgend in die Erzählung eingebunden. Das ‚indirekt‘ bezieht sich darauf, dass die E-Mail nicht im Ganzen imitiert, sondern als Kommunikationsmedium nur implizit wiedergegeben wird, was aber durchaus durch direkte Zitate aus der Mail erfolgen kann.
3. Imitation: In diesem Fall wird eine oder werden mehrere E-Mail(s) vollständig im Text abgedruckt und so weit wie möglich imitiert. Der Text versucht in diesen Fällen die Medialität der E-Mail darzustellen und typische, dem Medium eigene Eigenschaften mit im Text zu verarbeiten. Anders als bei den ersten beiden Formen findet bei dieser Form des intermedialen Bezugs durch die Einbindung der E-Mail auf der *discourse*-Ebene die erheblichste Beeinträchtigung der narrativ-strukturellen Form der Erzählung statt, da auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung ein neuer Darstellungsmodus hinzukommt. Proportional zu der Quantität der imitierten E-Mails im Text nimmt die qualitative Veränderung der narrativen Struktur zu, bis schließlich die komplette Makrostruktur des Textes durch die E-Mails eine Veränderung gegenüber ‚traditionelleren‘ Erzählformaten erfährt.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Hier lässt sich zudem eine Verwandtschaft zu Möglichkeiten der Redewiedergabe festmachen, weshalb die E-Mails als Form der Figurenrede gesehen werden können.

<sup>102</sup> Vgl. Fußnote 100.

<sup>103</sup> Mit ‚traditionelleren‘ Erzählformaten sind vor allem solche gemeint, die nicht Neue Medien wie E-Mails mit in das Erzählen integrieren.

Alle drei Ausprägungen können ineinander übergehen. Die intermediale Imitation etwa vermag Erwähnungen sowie indirekte Wiedergaben mit einzuschließen.<sup>104</sup> So kann innerhalb der Imitation das Medium E-Mail zusätzlich thematisiert werden, wodurch auch innerhalb der intermedialen Imitation Metamedialität auftreten kann.

Für den Fall der intermedialen Imitation prägt Rajewsky den Begriff der Systemkontamination, wobei ihr zufolge

zur Erzeugung des Textes ein System verwendet [wird], das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel der Literatur bedient, zugleich aber fremdmedial ‚kontaminiert‘ und damit im Vergleich zu einem konventionellen Erzählen grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert ist.

(Rajewsky 2003: 374)

Maßgeblich bei der Imitation ist demzufolge die Modifizierung des narrativen Systems des Romans. Allerdings erscheint der Begriff ‚Kontamination‘ als negativ und zu einseitig konnotiert.<sup>105</sup> Vielmehr findet der intermediale Bezug aufgrund eines Wechselverhältnisses zwischen kontaktgebenden und kontaktnehmenden Medium statt, in dessen Verlauf beide Seiten eine Veränderung der Ausdrucksmöglichkeiten erfahren. Eine zu einseitige und darüber hinaus auch noch negativ konnotierte Begriffsprägung scheint aus diesem Grund nicht adäquat zu sein.

Im Falle des intermedialen Bezuges auf die E-Mail in Form einer Imitation können all die Merkmale, die nicht an Digitalität gebunden sind, wie beispielsweise der reine Text, eins zu eins in die Erzählstrukturen des Romans übernommen werden, während hingegen alle anderen Eigenschaften, vor allem jene aus den Handlungsbereichen Distribution und Rezeption, nur dem Versuch einer Nachahmung unterzogen werden können. Rajewsky prägt für letzteres die Subformen der ‚Systemkontamination qua Translation‘, ersteres benennt sie mit dem Term ‚teilaktualisierende Systemkontamination‘. Diese Begrifflichkeiten werden aus o. g. Grund nicht übernommen; nicht zuletzt muten sie verkomplizierend, wenn nicht sogar hyperwissenschaftlich an.

Die Art des intermedialen Bezugs kann in Romanen unterschiedliche Funktionen erfüllen, was in den Romananalysen zu zeigen sein wird. Die Erwähnung etwa kann eine Plattform für ausgedehnte mediale Reflexionen (Metamedialität) über die E-Mail schaffen oder auch die anderen Formen des intermedialen Bezugs im Text vorbereiten. Indirekte Wiedergaben können bis dato unbekannte Figuren einführen oder, analog zur Erwähnung, die

---

<sup>104</sup> In vielen Fällen kann die Wiedergabe auch die Erwähnung mit einschließen. Das Medium E-Mail wird aber nicht zwangsläufig bei jeder indirekten Wiedergabe thematisiert oder gar reflektiert.

<sup>105</sup> Diese Überlegungen gehen zurück auf eine Anregung von Beate Schirrmacher (*Stockholms universitet*, vgl. auch Schirrmacher (2012)).

Imitation von E-Mails einleiten. Imitationen hingegen beeinflussen die gesamte Romanstruktur maßgeblich und versuchen in vielen Fällen die Medialität der E-Mail zu fingieren. Dadurch kann die Medialität der E-Mail ebenso eine Ergänzung bzw. Veränderung erfahren, denn das Erzählen eines Romans kann dann gleichfalls zu den Eigenschaften einer E-Mail gehören und deren Narrativität hervorheben. Der intermediale Bezug ist – im Gegensatz zur Konnotation bei Rajewsky – folglich nicht ausschließlich einseitig.

Somit ist nicht nur auf einer Makroebene, in diesem Fall auf der paradigmatischen Achse, eine strukturell typologische und quantitativ orientierte Differenzierung zwischen reinen und hybriden Formen des E-Mail-Romans erfolgt, sondern auch auf der Mikroebene der Romanerzählung, hier auf der syntagmatischen Achse der Relationierung. Mit der qualitativen Unterteilung des intermedialen Bezuges in Erwähnung, indirekte Wiedergabe und Imitation erfolgt eine Feindifferenzierung, die auf der unterschiedlichen Relationierung der intermedialen Bezüge zueinander beruht. Auf der formalen Ebene des E-Mail-Romans ergibt sich damit auf der paradigmatischen Achse der intermedialen Bezugnahme auf die E-Mail ein Kontinuum zwischen reinen und hybriden Spielformen des E-Mail-Romans, während auf der syntagmatischen Achse die Anordnung und die Art dieses intermedialen Bezugs zu differenzieren ist, und zwar jene zwischen Erwähnung, indirekter Wiedergabe und Imitation.

Freilich lassen sich die paradigmatische und syntagmatische Achse bei weitem nicht so strikt voneinander trennen, wie es an dieser Stelle erarbeitet wurde. Quantität und Qualität des intermedialen Bezuges bedingen einander gegenseitig, formen und verändern sich parallel zueinander. Als eine Art Bindeglied – und im gedanklichen Modell eines Koordinatensystems eine zwischen beiden Achsen angesiedelte dritte Linie – kann die diskursive Achse der erzählerischen Vermittlung verstanden werden. Der Grad der erzählerischen Vermittlung im E-Mail-Roman, der zwischen der An- und Abwesenheit einer erzählenden Instanz oszilliert, verändert sich entsprechend der Ausschläge auf den anderen beiden Achsen: In reinen E-Mail-Romanen, also in solchen, die nur aus imitierten E-Mails bestehen, ist in der Regel keine erzählende Instanz vorhanden, die die Handlung vermittelt. Die Figuren sind selbst erzählende Figuren, die je ihre eigene Geschichte in den Nachrichten preisgeben. Ein Erzähler ist in diesen Fällen als unsichtbares Gedankenkonstrukt vorhanden, als eine kompositorische Instanz, die die Mails auswählt, anordnet und im Sinne eines fiktiven Herausgebers auf den Weg in das literarische Feld bringt.<sup>106</sup>

Am anderen Pol der diskursiven Achse ist der Anteil der durch eine erzählende Instanz vermittelten narrativen Versatzstücke groß. In einem hybriden E-Mail-Roman, der einige Mails imitiert, aber vor allem das Kommunikationsmedium erwähnt oder wiedergibt, ist die Präsenz einer erzählenden

---

<sup>106</sup> Vgl. II.3.1.



Instanz relativ hoch. Ob der/die ErzählerIn dabei auf der Ebene der Handlung, also intradiegetisch, oder außerhalb, also extradiegetisch, situiert ist, spielt in diesem Fall eine untergeordnete Rolle. Kriterium ist vielmehr der Anteil der erzählerischen Vermittlung im Text, der bei hybriden Spielformen mit vergleichsweise wenig Imitationen folglich höher ist als bei einer tendenziellen Reinform des E-Mails-Romans. So ist der Grad der erzählerischen Vermittlung in Romanen wie z. B. *Thinks...* vergleichsweise hoch, da die Handlung überwiegend durch eine erzählende Instanz vermittelt wird, in deren Bericht E-Mail-Korrespondenzen eingebettet werden. In den reinen E-Mail-Romanen *Chat :-)* (1995), *Connect }:-)* (1996) und *Crash :-)* (1998) hingegen wird die erzählende Instanz durch eine Kompositionsinstanz ersetzt, die allein durch das Einteilen der Kommunikation in Sessions erkennbar ist, sonst aber unsichtbar bleibt.

Ein Vorteil dieses Denkmodells der unterschiedlichen Achsen ist nicht zuletzt auch dessen mögliche transmediale Anwendbarkeit auf andere Erzählformen und Genres, die bedingt durch die Medialisierung innerhalb des Romans entstehen. Insbesondere das Aufweichen, Dekonstruieren und Entschärfen der von Rajewsky entworfenen Sub-Kategorien intermedialer Bezugnahme und eine neue, weiter gefasste Differenzierung ermöglichen eine breitere Anwendung gleicher Begriffe auf vom Grunde her ähnliche intermediale Verfahren. Nicht nur machen die o. g. Differenzierungen den intermedialen Bezug auf die E-Mail im Roman beschreibbar, sondern sie vermögen auch alle bzw. eine Mehrzahl der Formen, in denen im Roman neue Kommunikationsmedien (des Internets) mit in die narrativen Struktur eingliedert werden, zu klassifizieren. Eine intermediale Bezugnahme auf einen Blogging- oder Micro-Bloggingdienst beispielsweise ist mit den gleichen Kategorien auf paradigmatischer, syntagmatischer und diskursiver Achse beschreibbar wie auch das Einbinden von SMS oder anderen, verbalsprachlich re-kodierten (nach Coupland/Jaworski 2010), digitalen Kommunikationsmedien bzw. CMC(computer mediated content)-Dialogen. Die in der vorliegenden Arbeit entwickelten Kategorien sind nicht nur im Kontext einer Analyse des E-Mail-Romans anwendbar, sondern auch für die systematische Beschreibung einer Vielzahl anderer Genres und Erzählformen, die sich im Zuge der Medialisierung des Erzählens im Roman herausbilden, geeignet.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> An anderer Stelle (vgl. Kusche 2011: 153-167) wurde bereits eine erste typologische Annäherung an das Genre E-Mail-Roman vorgenommen und dabei eine Einteilung in drei Spielarten vorgeschlagen, die durch die hier dargelegte theoretischen Ausführungen in eine Zweiteilung mit je unterschiedlichen Ausprägungen modifiziert wird. Die dort als dritte Spielart benannte Ausprägungsform, die neben E-Mails auch intermediale Bezüge auf andere Kommunikationsmedien enthält, geht dabei über die hier umrissenen Genregrenzen des E-Mail-Romans hinaus. Zwar gleicht die Erzählstruktur durch die sich über den gesamten Roman erstreckenden intermedialen Imitationen der unterschiedlichen Medien der Struktur reiner E-Mail-Romane, jedoch gilt es im Einzelfall zu beurteilen, inwiefern die E-Mails, der Definition des E-Mail-Romans zufolge, konstitutiv für die Handlungsführung sind.

### 3. Narratologische Kategorien zur Analyse von E-Mail-Romanen

Aus den Ausführungen des vorherigen Kapitels geht hervor, dass die medialen Bezüge auf das Kommunikationsmedium E-Mail die narrative Struktur des Romans drastisch beeinflussen und formen können. Im Folgenden soll deshalb zunächst anhand eines abstrakten Prototyps des E-Mail-Romans<sup>108</sup> durchgespielt werden, mit Hilfe welcher narratologischen Kategorien diese Veränderungen der erzählerischen Struktur beschreibbar gemacht werden können. Das Ziel liegt dabei darin, festzustellen, welche potentiellen narratologischen Besonderheiten E-Mail-Romane aufweisen können. Gleichzeitig wird auf diese Weise das narratologisch-methodische Vorgehen für die Werkanalysen eingeführt, indem eine *analytical toolbox* (Sommer 2010: 96) zusammengestellt wird, mit der sich die E-Mail-Romane untersuchen lassen. Der Fokus des Kapitels liegt auf relevanten Kategorien der *discourse*- und *story*-Ebene, auf der Zeit- und Raumstruktur sowie auf den typographischen und schriftsprachlichen Hervorhebungen in E-Mail-Romanen. Die Ergebnisse sind am Ende des Kapitels in einer Merkmalsmatrix zusammengefasst.

#### 3.1 *Tools* der *discourse*-orientierten Narratologie

##### **Dramatisch-dialogisches Erzählen**

Der E-Mail-Roman ist nicht nur mit dem Briefroman verwandt, sondern weist auch Gemeinsamkeiten mit dem Dialogroman auf,<sup>109</sup> weshalb alle drei Genres einige narratologische Merkmale gemein haben. Eine Eigenschaft, die der E-Mail-Roman mit beiden genannten Genres teilt, ist die tendenzielle

---

<sup>108</sup> Prototypisch wird hier gemäß der Definition von Hempfer (2010a: 18) als „abstrakte Repräsentation der zentralen Attribute eines generischen Konzepts“ verstanden. Im konkreten Fall des E-Mail-Romans wird – wenn keine weiteren Erläuterungen gemacht werden – von einem reinen E-Mail-Roman ausgegangen, dessen erzähltechnische Besonderheiten aber auch auf hybride Formen des Genres bzw. auf die E-Mail-Passagen in diesen übertragbar sind und somit potentiell eine allgemeine Gültigkeit für das Erzählen mit und durch E-Mails besitzen können.

<sup>109</sup> Der Dialogroman kann dabei als Nachkomme des Briefromans gesehen werden und wurde ähnlich wie dieser zunächst auch eher als Trivialliteratur wahrgenommen. Hans-Gerhard Winter beschreibt eine „Entwicklung der englischen Romantechnik vom einfachen epischen Bericht über den Brief bis zur Alleinherrschaft des Dialogs. Der Bericht, der noch in den Werken Defoes vorherrscht, wird mit dem bahnbrechenden Wirken Richardsons durch die Briefform abgelöst, deren Popularität seit den siebziger Jahren aber, unter anderem zugunsten rein dialogischer Formen, zurückgeht. Wichtige Belege hierfür sind die Romane von Mrs. Gibbs (,The Niece‘) und vor allem von Elizabeth Inchbald (,Simple Story‘). Schon viel früher finden sich Formen, in denen sich Vortrag und Dialog abwechseln, bei auffälliger Vorliebe für den letzteren: So sind die Romane Fieldings und Sternes, auktorial erzählt, zugleich durch ihren Redereichtum gekennzeichnet“ (Winter 1974: 88).

Nähe zum dramatischen Erzählen.<sup>110</sup> Wird die Handlung durch E-Mails erzählt, gibt es in der Regel – und somit analog zum Brief- und Dialogroman – keine erzählende Instanz, die die Handlung vermitteln, kommentieren oder von einer Außenperspektive beleuchten kann.

Im E-Mail-Roman werden die Figuren selbst zu erzählenden Figuren, die miteinander im digitalen, zeitversetzten Dialog stehen. Dem aus dem Briefroman bzw. von Samuel Richardson stammenden Prinzip des *writing to the moment* folgend, schreiben die Figuren ihre Nachrichten in der Regel zwischen den Ereignissen und fassen diese somit entweder narrativ zusammen oder vollziehen durch die E-Mails selbst eine Handlung. Die E-Mails im Roman fungieren zum einen als Mikronarrative, da in ihnen die zurückliegenden Ereignisse, bzw. in der Regel die Ereignisse *zwischen* den Mails, aufgegriffen und nacherzählt werden. Zum anderen können sie als performative Sprechakte<sup>111</sup> funktionieren, indem durch die Nachricht selbst eine Handlung ausgeführt wird. Da die Kommunikation via E-Mail schneller und höher frequentiert ist als jene per Brief, könnte man im Falle des E-Mail-Romans im Sinne einer Potenzierung von einem *writing to the very moment* sprechen, bei dem Mikronarrativ und performativer Sprechakt fließend ineinander übergehen. Aus diesem Grund ist die Grenze zwischen *discourse*- und *story*-Ebene im E-Mail-Roman oftmals nicht klar zu ziehen und formiert sich vielmehr dem Prinzip einer durchlässigen Membran folgend, denn die E-Mails können als Nacherzählung von Handlung und als Ausübung einer Handlung zu beiden Ebenen gehören. Während es die Unterscheidung zwischen *discourse* (Ebene der erzählerischen Vermittlung/Wie?) und *story* (Ebene der Figuren/Was?) im konventionellen Drama nicht gibt, lässt sie sich auf den E-Mail-Roman prinzipiell zwar anwenden, ist jedoch gleichzeitig nicht immer klar zu treffen.

So lässt sich der E-Mail-Roman ebenso wie der Briefroman nach Monika Moravetz (1990: 25) als eine „episch-dialogische Mischform“ bezeichnen, wodurch sich konsequenterweise ebenso die Modi *telling* (gemäß der Eigenschaften der Nacherzählung) und *showing* (entsprechend dem dialogisch-performativen Aspekt) miteinander vermischen.<sup>112</sup> Durch den Modus des

---

<sup>110</sup> Zur dramatischen Struktur im Briefroman vgl. u. a. Moravetz (1990: 25), Picard (1971: 14), Voßkamp (1971), Würzbach (1964), Day (1966) sowie bereits Goethes Anmerkungen an Schiller, dass das Erzählen in Briefen „völlig dramatisch“ sei (vgl. Mandelkow 1964: 319). Zur dramatischen Konzeption des Dialogromans vgl. u. a. Seeber (1994: 196) oder Winter (1970, 1974).

<sup>111</sup> Vgl. zum performativen Sprechakt Austin (1962). Moravetz (1990: 29 f.) nutzt den Begriff „performativer Sprechakt“ um die handlungsorientierte Seite der Briefe im Briefroman zu erläutern. Das Performative betont nach Wulf et al. (2001b: 12) grundsätzlich den „konstitutiven Charakter sozialer Handlungen“.

<sup>112</sup> Zu den Modi vgl. Bonheim (1982).

*showing*, also durch die performative Komponente der E-Mails,<sup>113</sup> wird der/die LeserIn, analog zum/zur LeserIn des Dialogromans (vgl. Winter 1970: 34), stellenweise zum Zuschauer der präsentierten Handlung, was durch typographische Hervorhebungen, die ebenfalls performativen Charakter besitzen, zusätzlich unterstützt werden kann.<sup>114</sup>

Das Dialogische des E-Mail-Romans führt – auch hier analog zu Brief- und Dialogroman – im Sinne Bakhtins (1981) zu einer Heteroglossie bzw. Polyphonie im Roman. So führen Birgit Neumann und Ansgar Nünning in Bezug auf den Dialog im Roman folgendes aus:

According to the ‘dialogic principle’, the representation of speech in the novel potentially provides the reader with competing voices. In the so-called polyphonic novel the plurality of equally valid voices resists the subordination to authorial hierarchy: Here, no voice has the final ‘say’.

(Neumann/Nünning 2008: 112)

Was hier im Allgemeinen auf Dialogizität im Roman zutrifft, gilt im Speziellen ebenso für den dialogisch konzipierten E-Mail-Roman, der die Redevielfalt durch die sich ständig in Kommunikation befindlichen Figuren garantiert und somit das Potential birgt, eine demokratische Meinungsvielfalt zu inszenieren, „auch wenn sie [die dialogische Literatur] durch Selektion, Reduktion und narrative Struktur die H[eteroglossie] der Welt im Kunstwerk reduziert“ (Volkman 2008: 286). E-Mail-Romane weisen folglich durch die dialogische Kommunikation der Figuren und das Ausbleiben einer lenkenden Erzählinstanz Heteroglossie auf und tragen ferner das Potential zu Polyphonie, wenn neben den phraseologischen auch ideologische Differenzierungen im Text zu finden sind.<sup>115</sup>

### **Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen**

In reinen E-Mail-Romanen gibt es in der Regel weder auf extra- noch auf intradiegetischer Ebene eine erzählende Instanz, die die Handlung vermittelt. Dennoch bleibt die Position auf der *discourse*-Ebene nicht unbesetzt, denn Auswahl, Anordnung und Einteilung der Mails in Kapitel können auf eine extradiegetische Instanz zurückgeführt werden, die im Folgenden als kompositorische Instanz bezeichnet wird. Die kompositorische Instanz folgt der Logik, dass teleologisches Arrangement der Nachrichten und intentional ausgerichtete Perspektivenwechsel nicht im luftleeren Raum zurückbleiben. Dadurch weist die kompositorische Instanz einige Gemeinsamkeiten mit dem fiktiven Herausgeber des Briefromans aus dem 18. Jahrhundert auf,

---

<sup>113</sup> Die dominante Präsentation der Handlung und Figuren im Modus des *showing* stellt nach Bernd Häsner et al. (vgl. 2011: 83 f.) die strukturelle Performativität des Textes dar, worunter sie u. a. neben dem Modus des *showing* ebenso das Fingieren von Mündlichkeit fassen.

<sup>114</sup> Vgl. auch 3.4 in diesem Kapitel.

<sup>115</sup> Vgl. auch Bauer (2005: 126) zum Unterschied von Polyphonie und Heteroglossie.

dessen rechtfertigende Funktion es war, vorzugeben, die Briefe gefunden, zusammengestellt und veröffentlicht zu haben.<sup>116</sup> Auf diese Weise konnte garantiert werden, dass auch der Briefroman dem Postulat der Authentizität des Erzählten nachkommen und somit den damaligen zentralen Anspruch an Literatur erfüllen konnte.

Auch in E-Mail-Romanen kann es zusätzlich zur kompositorischen Instanz zum Einsatz einer Herausgeberfiktion kommen. In Daniel Glattauers Roman *Gut gegen Nordwind* (2006) und *Where Rainbows End* (2004) von Cecilia Aherne etwa geben die Protagonistinnen vor, alle E-Mails ausgedruckt und abgeheftet zu haben. Der Protagonist in Jan Kossdorffs *Spam! Ein Mailodram* (2010) äußert gegen Ende des Romans, er plane, einen E-Mail-Roman zu veröffentlichen und dort die im Roman dargestellte E-Mail-Kommunikation zwischen ihm und seinen KollegInnen niederzuschreiben. Obgleich die zeitgenössischen E-Mail-Romane selbstverständlich nicht dem Postulat von Authentizität unterliegen, können diese Herausgeberfiktionen als Mittel zu Authentisierung verstanden werden. Die Romane eines neuen Genres erklären auf diese Weise metafictional dessen Entstehung.

Ist ein Roman aus E-Mails unterschiedlicher Figuren konzipiert, findet sich neben dem Ausbleiben einer erzählenden Instanz ebenso keine klassische Fokalisierungsinstanz, die die Geschehnisse wahrnimmt. Selbst wenn Nachrichten einer Figur im Roman dargestellt sind, ist dies nicht gleichbedeutend mit der Tatsache, dass diese Figur auch das denkt und wahrnimmt, was sie schreibt.<sup>117</sup> Die E-Mail erlaubt nicht zwangsläufig Zugang zu den Denkweisen einer Figur.

Nichtsdestotrotz gibt es in reinen E-Mail-Romanen die Möglichkeit der dominanten Fokalisierung, indem allein die E-Mail-Kommunikation einer einzelnen Figur dargestellt wird. Während in Beaumonts Roman *e. A Novel* (2000) die E-Mail-Kommunikation der gesamten Firma *Miller Shanks* dargestellt wird und es folglich keine dominante Fokalisierungsinstanz gibt, ist es in Kossdorffs Roman *Spam! Ein Mailodram* allein die Kommunikation zwischen Alex und seinen KollegInnen, die Einzug in den Roman findet. Was die KollegInnen sich untereinander schreiben, wird nicht dargestellt. Alex ist die dominante Fokalisierungsinstanz, indem nur E-Mails von ihm oder an ihn im Roman präsentiert werden. Auch wenn sich das Konzept der klassischen Fokalisierungsinstanz nach Gérard Genette (1980) nicht eins zu eins auf den E-Mail-Roman anwenden lässt, kann es doch den Kommunikationsstrukturen angepasst werden. So ermöglicht die Fokalisierung im reinen E-Mail-Roman nicht den Blick in die Gedanken einer Figur, wohl aber in ihre Mailbox.

---

<sup>116</sup> Zur Herausgeberfiktion im Briefroman des 18. Jahrhunderts vgl. u. a. Moravetz (1990: 40 f.) oder (Nünning/Nünning 1998: 117 ff.).

<sup>117</sup> Vgl. Kapitel II.1.3.

In Romanen, die nicht ausschließlich aus Mails bestehen, sondern diese nur passagenweise in die Erzählung einbinden, bietet es sich an, der Frage nachzugehen, in welchen ErzählerInnen- oder Fokalisierungsdiskurs die E-Mails jeweils eingebunden sind, und gemäß Genette modifiziert die Fragen zu stellen ‚Who writes?‘ und ‚Who reads?‘. Auf diese Weise kann festgestellt werden, ob die Fokalisierung bei dem/der Schreibenden oder Lesenden der E-Mails liegt. In *Bridget Jones's Diary* (1996) etwa ist die Protagonistin die Erzähl- und somit auch die Fokalisierungsinstanz, folglich wird die E-Mail-Kommunikation mit ihrem Chef, Daniel Cleaver, allein aus ihren Augen wahrgenommen. Bridget ist dadurch abwechselnd mal Lesende, mal Schreibende:

Weird scenario with Perpetua (penultimate boss), since knew I was messaging and v. angry, but fact that was messaging ultimate boss gave self conflicting feelings of loyalty [...] Last message read:

Message Jones  
Wish to send bouquet to ailing skirt over weekend.  
Please supply home contact no asap as cannot, for  
obvious reasons, rely on given spelling of 'Jones'  
to search in file.  
Cleave

Yesssss! Yessssss! Daniel Cleaver wants my phone no.  
(*Bridget Jones's Diary*, 26)<sup>118</sup>

Mit Bridget als Erzähl- und Fokalisierungsinstanz wird dargestellt, wie die Mail sie erreicht und wie sie darauf reagiert. Vom Schreibenden, Daniel, erhält der/die LeserIn bis auf den Inhalt der Mail weiter keinerlei Informationen und erfährt daher nicht, welche Intention er hegt oder in welchem Kontext er die E-Mail verfasst hat.

### **Multiperspektivität**

Die durch die E-Mail-Kommunikation bedingte dramatisch-dialogische Konzeption der Gattung sowie das mögliche Variieren der erzählenden Figuren und Fokalisierungsinstanzen führen häufig zum Auftreten von Multiperspektivität in E-Mail-Erzählungen. In den E-Mail-Korrespondenzen stehen immer mindestens zwei Figuren miteinander in Kontakt, eine Konstellation, die – abhängig von Themen, Plotstruktur und Konfliktpotential des jeweiligen Romans – grundsätzlich die Formierung einer multiperspektivi-

---

<sup>118</sup> Die Schriftart der Nachricht ist hier analog zum Roman bewusst anders als der Rest des Textes gewählt, um die typographische Hervorhebung der Nachricht im Roman gegenüber dem Rest des Textes auch hier wiederzugeben. Außerdem ist auf den beinahe stenographisch anmutenden Stil der Tagebucheinträge und Mails hinzuweisen, der stellenweise Merkmale mündlicher Kommunikation aufweist und die hohe Geschwindigkeit der Kommunikation zu unterstreichen vermag.

schen Auffächerung der Handlung begünstigen kann. Darüber hinaus kann, anders als etwa im Briefroman, durch Gruppenadressierungen die Kommunikationsstruktur zusätzlich ausgeweitet werden, was die Möglichkeit zur multiperspektivischen Darstellung erhöht. In Anlehnung an Vera und Ansgar Nünning (2000b: 18), die die Merkmale multiperspektivischen Erzählens aufschlüsseln,<sup>119</sup> weist der E-Mail-Roman das Potential zur multiperspektivischen Präsentation der Handlung auf, da in der Regel stets zwei oder mehrere erzählende Figuren auf der intradiegetischen Ebene angesiedelt sind und diese dasselbe Geschehen von unterschiedlichen Standpunkten aus wahrzunehmen und zu erzählen vermögen. So kann es insbesondere in Romanen mit einem großen Figurenpersonal zu voneinander abweichenden Darstellungen derselben Ereignisse kommen.<sup>120</sup>

In Romanen, die nicht ausschließlich aus E-Mails bestehen, kann der intermediale Bezug auf das Medium E-Mail zu einer medial bedingten multiperspektivischen Auffächerung führen, indem die Darstellung von Handlungselementen innerhalb der intermedialen Imitation von den übrigen Darstellungen durch eine/n (extradiegetische/n oder intradiegetische/n) ErzählerIn abweicht (bzw. die Inhalte der E-Mails die übrige Handlung ergänzen können). So haben die Figuren beispielsweise die Möglichkeit, sich in den E-Mails anders zu präsentieren und zu inszenieren als sie von dem/der ErzählerIn geschildert werden oder auch in den E-Mails Informationen preiszugeben, die so nicht im übrigen Text vorkommen. Der/die LeserIn des Romans *Thinks...* (2001) etwa erfährt erst durch die intermediale Imitation der E-Mail-Korrespondenz zwischen Ralph und der Konferenzbewerberin Ludmilla, dass Ralph zuvor mit ihr eine Affäre hatte. Da er dies durch Verschweigen zu leugnen versucht und vorgibt, die Konferenz sei schon voll, droht sie ihm damit, bei einer Ablehnung ihrer Teilnahme die Affäre öffentlich zu machen. Dass er sie schließlich doch annimmt, ermöglicht die Auflösung dieser multiperspektivischen Darstellung, die durch die Imitation des E-Mail-Kontakts möglich ist. Die E-Mail-Korrespondenz ergänzt die Geschehnisse und zeigt sie in einem neuen Licht:

---

<sup>119</sup> Nünning/Nünning (2000b: 18) führen an, dass multiperspektivische Erzählungen mindestens eines der drei folgenden Merkmale aufweisen: „1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern; 2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird; [...] 3) Erzählungen mit einer montagen- bzw. collagenhaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierung desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden.“

<sup>120</sup> Vgl. hierzu die Analyse zu *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* in Kapitel IV.2.

From: ludmilla.lisk@carolinum.psy.cz  
To: R.H.Messenger@glosu.ac.uk  
Subject: Conference  
Date: Friday 23 May 1997 13:14:02

[...] Are you afraid that I will tell your colleagues and maybe your wife what a nice time we had together in Prague? I promise you I will not say nothing. But if I cannot come to the conference and I lose my travel scholarship I will be very sad and angry. Perhaps I will write all about what we did in Prague together and post it on the internet. [...]

From: R.H.Messenger@glosu.ac.uk  
To: ludmilla.lisk@carolinum.psy.cz  
Subject: Consciousness Conference VI  
Date Friday 23 May 1997 15:35:18  
Cc: scirep@britcoun.cz

Dear Miss Lisk,

Thank you for your Email. [...] Happily I can confirm that we are able to accept you as a delegate at the conference [...]

(Thinks..., 287)

Es lässt sich festhalten, dass das Potential des E-Mail-Romans zur multiperspektivischen Auffächerung der Erzählung ein Zweifaches sein kann:

1. Durch den intermedialen Bezug auf das dem Roman ‚fremde‘ Kommunikationsmedium kann in hybriden E-Mail-Romanen mediale Multiperspektivität generiert werden, allerdings nur unter der Prämisse, dass der intermediale Bezug eine andere, alternative Sicht auf die Geschehnisse gewährt.
2. Durch die Tatsache, dass immer mindestens zwei Figuren miteinander im digitalen E-Mail-Dialog stehen und dadurch beide als erzählende Figuren fungieren, besteht die Möglichkeit, wenn nicht sogar die Wahrscheinlichkeit, dass sie voneinander abweichende Berichte desselben Ereignisses präsentieren. Anhand der Darstellungen wird somit ersichtlich, dass die Inkorporierung von E-Mails in Romanerzählungen die Perspektivenstruktur des Romans entscheidend beeinflussen kann.

### 3.2 *Tools* der *story*-orientierten Narratologie

Der intermediale Bezug auf die E-Mail wirkt sich nicht nur auf die erzählerische Vermittlung, sondern auch auf die Gestaltung der Handlung aus. Ähnlich wie im Briefroman (vgl. Moravetz 1990: 30) liegt auch im E-Mail-Roman eine deutliche Interdependenz zwischen *story*- und *discourse*-Ebene vor, die mit der bereits erörterten, nicht eindeutig auszumachenden Grenze zwischen beiden Ebenen zu begründen ist. Damit lenkt die E-Mail nicht nur die von ihr geprägte und veränderte erzählerische Vermittlung, sondern wirkt auch auf die erzählte Handlung ein.



### Plot vs. story

Durch die Präsentation der Handlung via E-Mail werden die Ereignisse – in der Form nacherzählender Mikronarrative und/oder performativer Sprechakte – in der Regel chronologisch gemäß dem Verschicken der E-Mails dargestellt. In den meisten E-Mail-Romanen werden die Mails folglich in der Reihenfolge abgebildet, in der sie zeitlich gesendet werden, wodurch die *story* konstituiert wird. Der Terminus ‚*story*‘ umfasst genau diese chronologische Sequenz der einzelnen Ereignisse und beschreibt daher die syntagmatische Vorwärtsbewegung der Handlung (vgl. Neumann/Nünning 2008: 44 f.), die im E-Mail-Roman durch die Aneinanderreihung der Nachrichten erzeugt wird. Bedingt durch diese Reihung von Mails und das tendenzielle Verschwinden einer (übergeordneten) Erzählinstanz fehlt jedoch in diesem Fall oft eine direkt im Text artikulierte kausale Verknüpfung zwischen den in den Mails geschilderten und vorkommenden Ereignissen. Die kausalen Verknüpfungen des Plots<sup>121</sup> müssen dadurch häufig von dem/der RezipientIn hergestellt werden, so dass er/sie beim Rezeptionsprozess selbst auch konfigurierende Aufgaben übernimmt.

So schreibt Astrid, die Gegenspielerin von Protagonist Alex in *Spam! Ein Mailodram* (im Folgenden *Spam!*) diesem eine E-Mail, in der sie ihn darum bittet, ihr mitzuteilen, was in den vergangenen zwei Tagen, in denen sie nicht im Büro war, passiert ist. Sie kündigt an, noch eben ihre E-Mails zu checken, bevor sich beide im Büro zusammensetzen können. Drei Minuten später erhält Alex von Astrid sechs E-Mails mit dem Betreff „I love you!“ und einem Verweis auf eine im Roman nicht dargestellte Anlage:

Von: Astrid  
Fr, 9:35  
An: Alex  
Betreff: I love you!  
  
See attached file!

(*Spam!*, 273 f.)

Kurz darauf bekommt Alex und mit ihm alle anderen MitarbeiterInnen der Firma eine E-Mail des IT-Spezialisten Dragan, in der dieser aufklärt, dass es sich bei der Nachricht um einen Virus handelt:

Von: Dragan  
Fr, 9:48  
An: die Firma  
Betreff: NICHT ÖFFNEN!!!!

---

<sup>121</sup> „Plot shapes a story and endows it with causality as well as a certain direction or intent of meaning. The basic question concerning the plot structure is ‘Why does this happen?’“ (Neumann/Nünning 2008: 44).

ACHTUNG: Wir haben zum zweiten Mal den ‚I love you‘-Virus zugeschickt bekommen, und jemand hat ihn SCHON WIEDER geöffnet! [...]  
Derjenige, von dem ihr die Mail zuerst bekommen habt, sollte sich schämen, so unachtsam war das!

(*Spam!*, 274)

Der/die LeserIn muss an dieser Stelle selbst den kausalen Zusammenhang knüpfen, um aus den Informationen den Schluss ziehen zu können, dass Astrid diejenige war, die die Virus-E-Mail geöffnet hat. Auch dass die E-Mail-Kommunikation nach Dragans Mail abbricht und eine neutrale Erzählinstanz einspringt, muss von dem/der RezipientIn auf den Ausfall des Systems durch diesen Virus eigenständig zurückgeführt werden, da der/die ErzählerIn diese Information nicht preisgibt.

Anhand des Textbeispiels wird erkennbar, dass in E-Mail-Romanen in der Regel eine bruchstückhafte Informationsvergabe vorliegt. Die Aussage Hans R. Picards (1971: 26), dass die Handlung im Briefroman durch die Aneinanderreihung der Briefe und die zeitliche Distanz zwischen ihnen „ruckweise“ voranschreitet, kann daher auch für viele E-Mail-Romane gelten:

Es reiht sich Punkt an Punkt, die Zeit schreitet ruckweise, nicht im epischen Fluß, in Schritten von jeweiligen Erlebnis- und Mitteilungseinheiten auf die Zukunft zu. In der Reihung derartiger Gegenwartspunkte entfaltet sich diskursiv vor dem Blick des Lesers eine wohl letztlich erzählte Welt, die sich aber doch stets nur aus der Perspektive des erlebenden Subjekts als jeweils gegenwärtig zeigt.

(ebd.)

Der/die LeserIn muss folglich die Leerstellen, die durch Reihung der „Gegenwartspunkte“ entstehen, mit den in ihnen dargebotenen Informationen füllen und nicht selten nur indirekt getroffene kausale Verknüpfungen eigenständig entschlüsseln. Durch die Vorstellung des/der Lesers/Leserin müssen bestimmte Stellen im Text besetzt werden, wodurch sich eine Interaktion zwischen Text und LeserIn ergibt (vgl. Iser 1976: 284). Wie es Wolfgang Iser (ebd.: 301) beschreibt, treiben auch im E-Mail-Roman solche „Aussparungen [...] das Vorstellungsbewußtsein des Lesers“ an. Diese Leerstellen bilden zwar kein Alleinstellungsmerkmal des E-Mail-Romans, sind aber in diesem durch die Ereignislücken zwischen den Mails besonders präsent. Da per E-Mail in der Regel schneller kommuniziert wird als per Brief, ergeben sich im Briefroman oftmals größere zeitliche Lücken als in E-Mail-Romanen, wodurch die potentiellen Leerstellen größer sein können. Die Kommunikationsketten im E-Mail-Roman können aufgrund der Digitalität und der damit verbundenen Möglichkeit zur schnellen Kommunikation grundsätzlich dialogischer und dynamischer als jene im Briefroman sein. Dennoch entstehen auch im E-Mail-Roman durch die bruchstückhafte In-

formationsvergabe wiederholt Lücken im Text, die durch die Vorstellungskraft der RezipientInnen zu füllen sind.

### Plotstruktur

Beginnt ein E-Mail-Roman sogleich mit einer Mail, kann meist von einem Romaneinstieg *in medias res* gesprochen werden, denn der/die LeserIn steigt sofort in die Kommunikation der Figuren ein. Durch das „ruckweise“ (Picard 1971: 26) Voranschreiten der Handlung und die bruchstückhafte Informationsvergabe erfolgt in vielen Fällen die Exposition, also die Einführung in die fiktive Welt (vgl. Sternberg 1978: 1) sowie die Kontextualisierung in Bezug auf Zeit, Ort, Figuren und Vorgeschichte (vgl. Neumann/Nünning 2008: 50) sukzessiv und integriert in den weiteren Verlauf der Handlung.<sup>122</sup> Manche Romane nutzen das Medium E-Mail vor allem oder auch nur als Einstieg in die Handlung, in der E-Mails sonst nur eine untergeordnete Rolle spielen. In diesen Fällen lässt sich der anfängliche intermediale Bezug auf die E-Mail mit einem dramatischen Auftakt vergleichen, bei dem es vordergründig darum geht, den Kommunikationskanal zu öffnen und einen Einstieg in die Handlung zu finden.<sup>123</sup>

Durch die Darbietung der Handlung via E-Mail ergeben sich nicht nur Romaneinstiege, die direkt mitten in die Handlung führen, sondern ebenso einige, für E-Mail-Romane als paradigmatisch anzusehende Plotstrukturen, die sich aus Situationen und Settings ergeben, in denen E-Mail-Kommunikation ein häufig genutzter Weg der Kontaktaufnahme und -haltung ist. So haben einige der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Romane das Setting des Büros und folglich das Handlungsmotiv der Firmenkommunikation gemein. In diesen Romanen (e. *A Novel*, *e<sup>2</sup>*, *Spam! Ein Mailodram* und *Martin Lukes: Who moved my Blackberry?*) bildet das Büro den ‚Schauplatz‘<sup>124</sup> der Handlung, wobei die Romane die E-Mail-Kommunikation der Angestellten untereinander darstellen.

Ein weiteres beliebtes Handlungsmotiv vieler E-Mail-Romane ist das Kennenlernen zweier Figuren per E-Mail, das langsame Wachsen von Vertrautheit sowie die Divergenz zwischen der E-Mail-Welt und der ‚wirklichen‘ Welt außerhalb der E-Mail-Kommunikation. Dabei kommt es oftmals (wie etwa in *The Metaphysical Touch* (1998), *Chat :-)* (1995), *Connect }:-)* (1996), *Crash }:-)* (1998), *Gut gegen Nordwind* (2006) oder *Alle sieben Wellen* (2009)) zu Überlegungen, ob die Figuren einander auch außerhalb ihrer digitalen Kommunikation treffen sollten und welche Probleme ein solches

---

<sup>122</sup> Vgl. hierzu auch Pfister (1988: 87 f.)

<sup>123</sup> Vgl. etwa Zadie Smith *On Beauty* (2005).

<sup>124</sup> Da die Romane alle ausschließlich aus der E-Mail-Kommunikation der Figuren bestehen, ist der Schauplatz streng genommen der Cyberspace. Mit Setting oder Schauplatz ist hier der Raum gemeint, in dem die Figuren sich außerhalb der Kommunikation bewegen und innerhalb dessen sie einander die E-Mails schreiben.

Treffen mit sich bringen könnte. Gerade im Kontext der Liebesthematik – aber auch in anderen E-Mail-Romanen – kommt es nicht selten zu einem Kontaktstopp, der entweder von einer der Figuren intendiert ist oder durch technische Probleme auftritt und zumeist den Konflikt im Roman ankurbeln kann.<sup>125</sup>

Der Roman *Chat :-)* kann als einer der ersten E-Mail-Romane angesehen werden.<sup>126</sup> Gerade hier geht das Formexperiment, E-Mails in das literarische Erzählen zu inkludieren, noch stark auf Kosten der Handlung, da diese relativ einfach, ohne größere Spannungsbögen oder Konflikte gestaltet ist.<sup>127</sup> Zudem demonstrieren zahlreiche Ausführungen über das Funktionieren von E-Mails sowie ein „online glossary“ (*Chat :-)*, 117) mit Abkürzungen und Akronymen ein sich langsames Herantasten an das Medium auf textueller und paratextueller Ebene. Dennoch lassen sich bereits hier – sowie in den beiden anderen Romanen der Trilogie *Connect }:-)* und *Crash ;:-)* – einige typische Parameter vieler E-Mail-Romane finden: Die ProtagonistInnen Maximilian und Beverley lernen einander per E-Mail kennen und stellen nach einer Weile der digitalen Kommunikation fest, dass sie sich bereits von einem einige Zeit zurückliegenden One-Night-Stand kennen. Nach langem Überlegen und einem zwischenzeitlichen Kontaktstopp entscheiden sie sich dazu, einander wiederzutreffen. Auf dem Weg zu Beverley stürzt jedoch Maximilians Flugzeug ab. Mit der Meldung des Absturzes schließt der letzte Teil der Trilogie. Dass das Treffen nicht zustande kommt ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv einiger hier untersuchter E-Mail-Romane und vor allem in frühen E-Mail-Romanen zu beobachten, wo die Trennung zwischen der E-Mail-Welt und der ‚wirklichen‘ Welt der Figuren noch aufrecht erhalten wird.

Selbstverständlich weist nicht jeder E-Mail-Roman die genannten Plotstrukturen auf. Dennoch lassen sich in vielen Romanen einige der hier beschriebenen Tendenzen ausmachen, weshalb sie durchaus als typisch angesehen werden dürfen. Der intermediale Bezug auf die E-Mail im Roman bringt folglich spezifische Handlungskonzentrationen, Handlungsführungen, Motive und Plotstrukturen mit sich, die an die Eigenschaften sowie Nutzungsweisen des Mediums E-Mail gebunden sind.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Im Zuge solcher Handlungsführungen kann es häufig zu metamedialen Kommentaren zum Kommunikationsmedium E-Mail auf der Figurenebene kommen.

<sup>126</sup> Den Recherchen im Zuge dieser Arbeit zufolge ist der Roman *Chat :-)* von Nan McCarthy nicht nur der erste einer Trilogie, sondern auch der erste E-Mail-Roman, der im deutschen und englischen Sprachraum erschienen ist.

<sup>127</sup> Dass die Etablierung einer neuen Form des Erzählens, wenn nicht sogar eines neuen Genres, nicht selten anfänglich auf Kosten des Inhalts verläuft, ist nicht zuletzt auch durch den Briefroman bekannt, wodurch eine weitere Brücke zwischen beiden verwandten Gattungen geschlagen wird.

<sup>128</sup> Dies wird anhand der Werkanalysen noch ausgeführt. Vgl. die Kapitel III und IV.

### Figurencharakterisierung/Figurenkonstellation

Ähnlich wie in Dialog- oder Briefromanen werden Figurencharakterisierungen in E-Mail-Romanen hauptsächlich von den Figuren untereinander vorgenommen, da es in der Regel keine Erzählinstanz gibt, die eine Außensicht auf die Figuren gewährt. Vielmehr erhält der/die LeserIn Informationen über eine Figur durch andere Charaktere oder durch Äußerungen der Figur selbst. Dabei gilt grundsätzlich, dass jede explizite Fremdcharakterisierung auch immer als implizite Selbstcharakterisierung fungieren kann, da eine Figur, indem sie eine Aussage über eine andere Figur trifft, indirekt auch ihre eigenen Werte, Vorstellungen oder Denkweisen preisgibt und auf diese Weise Facetten ihres Charakters selbst zeichnet (vgl. Neumann/Nünning 2008: 55).

In E-Mail-Romanen können zusätzlich zu Fremd- und Autocharakterisierungen noch andere, implizite Charakterisierungstechniken vorkommen, die durch den intermedialen Bezug auf die E-Mail bedingt sind. So kann zwar in reinen E-Mail-Romanen keine (außenstehende) erzählende Instanz Informationen zu Aussehen, Kleidungsstil oder Vorgeschichte der Figuren geben, durch die Art des E-Mail-Schreibens und -Verschickens gewinnt der Roman jedoch neue Möglichkeiten, um Eigenschaften von Figuren preiszugeben, wodurch ein neues Repertoire an Charakterisierungstechniken entsteht. Orientiert an der Dialoganalyse (vgl. Pfister 2001: 198 ff.) können die imitierten E-Mails im Roman anhand folgender Aspekte eine Figur (mit-)charakterisieren:<sup>129</sup>

1. Länge: Die Länge der Nachrichten sowie die Rede- bzw. Mailanteile einer Figur können dazu dienen, auf mögliche Hierarchien und Dominanzverhältnisse unter den Figuren zu schließen sowie auf aktuelle Stimmungslagen hinzuweisen. ‚Welche Figur schreibt wie oft und in welcher Länge E-Mails?‘ und ‚dominieren E-Mails einer Figur den Roman maßgeblich?‘, sind Fragen, die Aufschluss über Figurenkonstellation oder das Auftreten einer bestimmten Figur geben können.
2. Frequenz: Die Frequenz, in der eine Figur die Nachrichten verschickt und der zeitliche Abstand zwischen Ausgangsmail und Antwort können ebenfalls Informationen zum Charakter einer Figur sowie zu ihrer aktuellen emotionalen Situation beinhalten. Antwortet eine Figur immer sofort oder vergeht ein längerer Zeitraum bis zur Antwort? Zu welchen Anlässen wird die Kommunikation aufgenommen bzw. beschleunigt? In Konfliktsituationen kommt es beispielsweise häufig dazu, dass die Figuren einander nur sehr kurze E-Mails in einer relativ hohen Frequenz

---

<sup>129</sup> Diese Aufstellung orientiert sich an den Kategorien zur Dialoganalyse, die Neumann und Nünning nach Manfred Pfister (1988) und Thomas Bronwen (2007) formulieren: „1. the length of individual utterances [...] 2. the temporal relation between the various utterances [...] 3. the ‘syntagmatics’, or logical coherence, of the dialogue [...] 4. the imitation of speech peculiarities“ (Neumann/Nünning 2008: 110).

schicken, was auf eine emotional aufgeladene Situation hindeuten kann.<sup>130</sup>

3. Syntagmatik: Die Syntagmatik der E-Mail-Kommunikation gibt Aufschluss darüber, wie die E-Mail einer Figur in Verbindung zu anderen Nachrichten steht. Wie und auf was antworten Figuren und in welcher Relation stehen die verschickten Mails zu anderen bereits von ihr verfassten Nachrichten? Schreibt eine Figur in aufeinanderfolgenden E-Mails an unterschiedliche Personen Gegensätzliches kann sie möglicherweise als opportunistisch charakterisiert werden.
4. Sprachbesonderheiten: Individuelle sprachliche Besonderheiten sowie der Gebrauch von Abkürzungen, Emoticons, Aktions- oder Soundwörtern können dazu beitragen, Eigenschaften einer Figur herauszustellen, mögliche Ticks und Angewohnheiten zu präsentieren oder grundsätzliche Aussagen über den Charakter einer Figur zu treffen. Verwendet eine Figur fortwährend ein bestimmtes Zeichen oder schreibt oft in Großbuchstaben? So kann etwa die häufige Verwendung eines freundlichen Emoticons (☺) als Indiz begriffen werden, dass die entsprechende Person grundsätzlich eine Frohnatur ist.

Analog zu den Charakterisierungstechniken im E-Mail-Roman kann auch die Darstellung der Figurenkonstellation wesentlich durch die fingierte E-Mail-Kommunikation erfolgen. Wie die Figuren zueinander stehen, kann nicht nur den Inhalten der E-Mails, sondern auch dem E-Mail-Kopf entnommen werden. So lässt sich, bereits bevor der Inhalt der E-Mail gelesen wird, auf Grundlage der Adressierung und des Betreffs erschließen, wie die Figuren, die in den jeweiligen Kommunikationsprozess mit eingebunden sind, zueinander stehen. Dabei kann aufschlussreich sein, welche Figur der/die HauptadressatIn ist, wer von dem/der VerfasserIn in die cc- und in die bcc-Funktion gesetzt wird und wer diese Funktionen für welchen Zweck nutzt. Ebenso können anhand der Analyse der Fragen, welche Figur zu welchem Anlass mit einer anderen die Kommunikation aufnimmt oder wer generell wie oft mit wem kommuniziert, Rückschlüsse auf die Figurenkonstellation im Roman gezogen werden. Folglich trägt der E-Mail-Kopf, sofern er im Roman abgebildet ist, das Potential, entscheidende Hinweise auf die Figurenkonstellation im Roman zu geben.<sup>131</sup>

### 3.3 Zeit- und Raumdarstellung im E-Mail-Roman

Die Inkorporierung von E-Mails in den Roman wirkt sich auch auf die Raum- und Zeitdarstellung aus. Ulrike Vedder (2002: 16) konstatiert in Be-

---

<sup>130</sup> Vgl. hierzu etwa die Analyse zu *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* in IV.1.

<sup>131</sup> Vgl. hierzu die Analyse zu *e* und *e<sup>2</sup>* in Kapitel IV.2.

zug auf die Kommunikation per E-Mail, dass diese mit einer „Neutralisierung von Raum und Zeit einhergeht“. Damit beschreibt sie das, was Mike Sandbothe (1998: 62) unter dem Fehlen „raum-zeitlicher Basiskoordinaten“ im Netz auffasst: eine entkontextualisierte Kommunikationssituation, in der äußere Einflüsse und soziale Umstände keine Auswirkung haben (müssen).

In Bezug auf Raum- und Zeitstruktur liegt mitunter einer der größten Unterschiede des E-Mail-Romans gegenüber dem Briefroman, da der Plot des letzteren zumeist auf der trennenden räumlichen Distanz der Figuren beruht und die Dauer der Übermittlung des Briefes sie auch zeitlich voneinander trennt, was die Handlung entscheidend lenken kann. In E-Mail-Romanen hingegen stellt die räumliche Distanz in der Kommunikation kein Hindernis dar, denn die E-Mail wird aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit stets schnell übertragen, unabhängig davon, in welcher Entfernung sich die Figuren zueinander befinden. Eine Abhängigkeit zwischen der räumlichen Entfernung und der Zeit, die zwischen den Kommunikationseinheiten liegt, ist daher im E-Mail-Roman – im Gegensatz zum Briefroman – in der Regel nicht gegeben.

In E-Mail-Romanen stehen sich allerdings oftmals zwei *gedachte* Räume bzw. Welten gegenüber, deren gefühlte Trennung nicht selten Auslöser von Konflikten sein kann: die virtuelle Welt der E-Mail-Kommunikation und die Welt, in der die Figuren außerhalb dieser Kommunikation situiert sind. David Lyon (1998: 93) beschreibt diese Welten als ‚virtuellen Raum‘, dem er die „körperliche Erfahrung des physikalischen Raums“ entgegensetzt und führt in Bezug auf Ersteren aus, dass der „Ausdruck ‚Cyberspace‘ [...] auf einen ‚Raum‘ [verweist], der da geschaffen wird, wo vorher keiner war“ (ebd.). Insbesondere in E-Mail-Romanen, in denen sich die Figuren zunächst nur in diesem Cyberspace kennenlernen, schaffen sie sich dort ihren eigenen entkontextualisierten Raum, den sie nicht selten, im Sinne einer anderen Welt, strikt von ihrem physikalischen Raum isolieren (wie etwa in *Gut gegen Nordwind*, *The Metaphysical Touch* oder *E-Mail: A Love Story* (1996)). Diese Trennung manifestiert sich häufig inhaltlich sowie sprachlich, indem die Figuren von der jeweils anderen ‚Welt‘ sprechen und beide Welten so bewusst voneinander trennen.<sup>132</sup>

Narratologisch lassen sich diese beiden Räume oder Welten mit – leicht modifizierten – Termini der *possible worlds theory* (Ryan 1991) umschreiben.<sup>133</sup> *Possible worlds* sind laut Ryan Alternativwelten, die jedoch in der Erzählung nicht-aktualisierte Möglichkeiten bleiben und somit nicht in

---

<sup>132</sup> Vgl. hierzu insbesondere die Analysen zu *The Metaphysical Touch* in Kapitel III.1 sowie zu *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* in IV. 1.

<sup>133</sup> Vgl. Ryan 1991 sowie Surkamp 2002. Die Ausführungen zur *possible worlds theory* sind hier bewusst knapp gehalten, da lediglich Begriffe zur Beschreibung der Räume verwendet bzw. abgewandelt werden, jedoch keine Interpretation der Romane im Hinblick auf die Theorie erfolgt.

Handlung umgesetzt werden.<sup>134</sup> Die E-Mail-Kommunikation ist dabei ausdrücklich *nicht* als eine *possible world* zu verstehen, da sie im Text realisiert wird und nicht nur eine Phantasie- oder Wunschwelt ist. Sie ist vielmehr Bestandteil der Handlung und somit Teil der *textual actual world*, in der sich die Ereignisse der Handlung zutragen. Gleichzeitig setzt sich die E-Mail-Kommunikation aber innerhalb der *textual actual world* von dieser ab, wenn die Figuren sich in ihr einen Raum schaffen, den sie als entkontextualisiert und losgelöst von ihrer eigentlichen Welt verstehen. Aus diesem Grund wird die Welt der E-Mail für die Romananalysen in Anlehnung und Abgrenzung zum Begriff der *textual actual world* als *textual virtual world* bezeichnet. Die E-Mail-Kommunikation wird im Text realisiert und imitiert, dennoch kann sie für die Figuren einen virtuellen Raum schaffen, der sich als Teil der *textual actual world* gleichzeitig von dieser abgrenzt. Die E-Mail-Romane inszenieren bestimmte Grade der Isolation der *textual virtual world* innerhalb der *textual actual world*. So bleibt erstere in einigen Romanen als eigenständiger Raum innerhalb letzterer bestehen, in anderen löst sie sich komplett in der *textual actual world* auf und ist integraler Bestandteil dieser.

Insbesondere in frühen E-Mail-Romanen lässt sich eine Tendenz zur Beibehaltung der Trennung dieser Welten beobachten, indem die Figuren in der *textual actual world* nicht zusammenfinden und ihre ‚Begegnung‘ somit in der *textual virtual world* der E-Mail-Kommunikation verharren. So treffen die ProtagonistInnen Max und Bev in der E-Mail-Roman-Trilogie *Chat :-)*, *Connect }:-)*, *Crash ;:-)* einander nicht, weil das Flugzeug von Max abstürzt und eine Zusammenführung der beiden Welten nicht ermöglicht wird. Diese bis zum Ende der Romane beibehaltene Trennung kann als Indiz verstanden werden, dass die Integration der E-Mail in den Roman auf der *story*-Ebene noch nicht ganz vollzogen ist, die *textual virtual world* noch keinen integralen Teil der *textual actual world* darstellt.<sup>135</sup>

In Bezug auf die Zeitstruktur in E-Mail-Romanen lässt sich im Vergleich zum Briefroman eine reduzierte Zeitversetztheit der Kommunikation auf der *story*-Ebene beobachten. Die Kommunikation der Figuren nähert sich im E-Mail-Roman nicht selten der Geschwindigkeit eines Chat-Gesprächs. Während Zeit im Briefroman oftmals aufgrund der Verzögerung der Kommunikation handlungsbestimmend ist, mutiert sie im E-Mail-Roman oftmals zum stillen Postulat der unmittelbaren Antwort. Wird das Ausbleiben einer erwarteten Antwort beispielsweise zum Konfliktinitiator, kann die Zeit auch im E-Mail-Roman eine handlungsbestimmende Funktion übernehmen.<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Carola Surkamp (2002: 168) führt dazu aus: „Je nachdem, durch welche kognitiven Vorgänge in den Figuren die *alternative possible worlds* des Modalsystems fiktionale Wirklichkeiten entstehen, unterscheidet Ryan (1991: 111-119) verschiedene Welttypen: *K(knowledge)*-, *W(wish)*-, *O(obligation)*- und *I(intention)*-worlds sowie Phantasieuniversen (*f-universes*).“

<sup>135</sup> Vgl. hierzu auch die Analysen in den Kapiteln III und IV.

<sup>136</sup> Vgl. hierzu die Analyse zu *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* in Kapitel IV.1.



Auf der *discourse*-Ebene wird das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit häufig offengelegt, da Datums- und Uhrzeitangaben im E-Mail-Kopf den genauen Verlauf der erzählten Zeit sichtbar machen können. Während die Figuren Mails verfassen, läuft die erzählte Zeit kontinuierlich weiter, ihre Ereignisse können aber frühestens in der nachfolgenden Nachricht nacherzählt werden. Gemäß der Konzeption von E-Mails als Mikronarrative und/oder performative Sprechakte ist die Dauer (*duration*)<sup>137</sup> der erzählten Ereignisse entweder in Form von Zusammenfassungen (*summaries*) realisiert, indem Versatzstücke der erzählten Zeit in E-Mails nacherzählt und folglich zusammengefasst werden, oder in Form szenischer Darstellungen (*scene*), indem die Mail in der Form des performativen Sprechakts Erzählzeit und erzählte Zeit annähernd zusammenführt. Wird also mit der E-Mail eine Handlung durchgeführt, ist die Darstellung szenisch, wird Handlung nacherzählt, erfolgt ihre Präsentation im Nachhinein<sup>138</sup> summarisch.

### 3.4 Typographische und schriftsprachliche Hervorhebungen

E-Mail-Romane sollten nicht nur im Hinblick auf bereits bestehende narratologische Kategorien und somit deduktiv untersucht werden. Vielmehr müssen sie auch induktiv in Hinblick auf weitere Besonderheiten, die sich nicht mit etablierten Kategorien adäquat beschreiben lassen, analysiert werden. Wie bereits aus den bisherigen Ausführungen hervorgegangen ist, sind auch typographische und schriftsprachliche Hervorhebungen bei den Analysen zu beachten, da sie ebenfalls als Bedeutungsträger bei Interpretationen fungieren können. In der Literaturwissenschaft finden diese Kategorien und ihre Bedeutungsdimensionen bisher kaum Beachtung (vgl. Wehde 2000: 21) und gehören in der Regel nicht zur narratologischen ‚Standardausrüstung‘ bei der Untersuchung narrativer Texte. Aus einer narratologischen *toolbox* zur Analyse von E-Mail-Romanen sind sie allerdings nicht wegzudenken.

Typographische Hervorhebungen wie der E-Mail-Kopf, Fett- oder Kursivdrucke können in E-Mail-Romanen vermehrt auftreten und lassen sich Genettes Kategorie des Peritexts zuordnen (vgl. Genette 1992: 14).<sup>139</sup> Sie

---

<sup>137</sup> Die hier genannten Kategorien zur Zeitdarstellung werden in Anlehnung an Genette (1980) verwendet. Neumann und Nünning (2008: 67) führen zur Kategorie der Zeitdauer aus: „The category of ‘duration’ describes the relation between the length of an event in the story and the length that discourse devotes to its representation.“

<sup>138</sup> Der im Folgenden verwendete Begriff des ‚digitalen Nachhinein‘ verweist auf diese Eigenschaft der E-Mail, Ereignisse der erzählten Zeit rückblickend in der virtuellen Kommunikation sichtbar zu machen.

<sup>139</sup> Vgl. Genette (1992: 12) zum Paratext. Er differenziert bei Paratexten zwischen Peritext und Epitext, wobei Epitexte außerhalb und Peritexte innerhalb des eigentlichen Textes angesiedelt sind. Peritexte sind Genette zufolge Titel, Vorwörter, Zwischenräume, Kapitelüberschriften oder typographische Entscheidungen. Zum Epitext hingegen können Interviews, Gespräche oder etwa Tagebücher gezählt werden (vgl. ebd.: 12 ff.).

können etwa mit Regieanweisungen im Drama verglichen werden, da sie ebenso eine Kontextualisierung der Aussage bzw. der Nachricht vornehmen. Sie erläutern und erweitern den Inhalt einer Mail und können indirekt Anhaltspunkte liefern, wie die Nachricht zu deuten ist. Auf diese Weise können sie die Handlung entscheidend leiten und mit konstituieren. Der E-Mail-Kopf beispielsweise vermag Hinweise zu Figuren und deren Konstellation zu geben, während der Gebrauch von Emoticons, Fett- oder Kursivdrucken die Stimmung der Figuren preisgeben kann.<sup>140</sup>

Die meisten E-Mails werden im Text bereits durch ihr typographisches Dispositiv erkennbar: Susanne Wehde (2000: 119) versteht darunter „makrotypographische Kompositionsschemata, die als syntagmatische gestalthafte ‚Superzeichen‘ jeweils Textsorten konnotieren.“ Die E-Mail im Roman wird in der Regel – sofern sie mit ihrem typographischen Dispositiv wie etwa dem E-Mail-Kopf dargestellt wird – bereits vor ihrer eigentlichen Rezeption als solche identifiziert, indem sie, anstatt gelesen, vielmehr *gesehen* wird (vgl. Nutt-Kofoth 2004: 3). Gehört der/die LeserIn eines E-Mail-Romans zur ‚Online-Generation‘, so dass er/sie mit den Kommunikationsformen des Internets vertraut ist, kann er/sie den jeweiligen Textabschnitt sofort als E-Mail identifizieren. Dadurch lässt sich das Genre E-Mail-Roman nicht nur kulturhistorisch verorten, sondern beschränkt sich gleichzeitig auf einen kulturspezifischen RezipientInnenkreis, der aufgrund medialer Kommunikationsgewohnheiten mit dem Medium E-Mail vertraut sein muss. Der intermediale Bezug wird auf diese Weise durch das typographische Dispositiv bzw. durch spezifische typographische Hervorhebungen wie den E-Mail-Kopf gleichzeitig codiert und markiert.

Innerhalb der Nachrichten in den Romanen können ebenfalls typographische Hervorhebungen sowie schriftsprachliche Besonderheiten wie Abkürzungen, Akronyme, Soundwörter, Inflektive, Großschreibungen oder Emoticons zum Einsatz kommen. Sie können vom Text eins zu eins imitiert werden, da sie in E-Mails nicht an digitale Anwendungen geknüpft sind.<sup>141</sup> Diese typographischen und schriftsprachlichen Besonderheiten dienen den Kommunizierenden häufig als Oralisierung des Geschriebenen und können auch in den Romanen in dieser Funktion imitiert werden. Kursiv- oder Fettdrucke etwa können als „typographische Mündlichkeitsmerkmale“ (Wehde 2000: 140) angesehen werden und sind in der Regel „kulturell bereits [...] Inhalteinheiten zugeordnet“ (ebd.): Ein Fettdruck oder Großschreibung kann mindesten eine Betonung, wenn nicht sogar das deutliche Zunehmen von Lautstärke während der Äußerung implizieren. Auf diese Weise fingieren auch die Figuren in den Romanen Mündlichkeit, indem sie in ihren Mails

---

<sup>140</sup> Vgl. hierzu insbesondere die Analyse zu *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* in Kapitel IV.2, wo die Figuren in ihren Mails relativ häufig Gebrauch von typographischen Hervorhebungen machen.

<sup>141</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel II.1.3.

Gebrauch von diesen kulturell konventionalisierten, typographischen und sprachlichen Hervorhebungen machen.<sup>142</sup>

Subject: Sophisticated Dinner – Are you coming Jason??

**From:** Holly

**To:** Jason GrangerRM

You haven't let me know if you can make my sophisticated dinner do on Sat night. Some of my new friends from work are coming, I think you'll have a ball? ☺

**From:** Jason GrangerRM

**To:** Holly

I've already told you. VERY VERY DODGY, HUGE MISTAKE, DO NOT HAVE A PARTY.

(*Holly's Inbox*, 54)

Das Beispiel aus Holly Denhams *Holly's Inbox* (2007) demonstriert, wie der Einsatz typographischer Hervorhebungen in E-Mail-Romanen gestaltet sein kann.<sup>143</sup> Die Protagonistin Holly signalisiert mit dem Emoticon am Ende ihrer Mail die freundliche Konnotation ihrer Einladung und versucht damit ihren Freund Jason zu überzeugen bzw. der Einladung auf diese Weise Nachdruck zu verleihen. Der Eindruck von Mündlichkeit wird dabei durch den informellen Stil ihrer E-Mail („Sat night“, „you'll have a ball“) evoziert. Jason hingegen glaubt, eine Party mit ArbeitskollegInnen sei keine gute Idee und versucht durch die typographische Simulation von Lautstärke seinen Rat, die Party abzusagen, zu bekräftigen.

Der Einsatz solcher typographischer sowie sprachlicher Hervorhebungen in E-Mail-Romanen erfüllt somit eine dreifache Funktion: Erstens dient er durch die Imitation des typographischen Dispositivs der Kennzeichnung der E-Mails und des intermedialen Bezugs auf der *discourse*-Ebene des Textes. Zweitens wird er auf der *story*-Ebene von den Figuren zur Oralisierung der Inhalte ihrer E-Mails und dadurch nicht zuletzt zur Authentizitätsevokation genutzt. Drittens werden die Inhalte der E-Mails durch die typographischen und sprachlichen Hervorhebungen kontextualisiert und können als Ersatz körpersprachlicher und prosodischer Zeichen in der E-Mail-Kommunikation dienen.

Auch das Ausbleiben einer typographischen Inszenierung der E-Mail kann von Bedeutung sein. So werden zwar in Thomas Meineckes *Hellblau*

---

<sup>142</sup> Vgl. hierzu insbesondere die Analyse zu *e* und *e*<sup>2</sup> in Kapitel IV.2.

<sup>143</sup> Denhams Roman *Holly's Inbox* ist eine Druckversion der fiktiven E-Mails, die in 2007 auf der Website [www.hollysinbox.com](http://www.hollysinbox.com) veröffentlicht wurden. Die BesucherInnen der Seite konnten täglich den fiktiven E-Mail-Verkehr der Figur Holly mitverfolgen. Der Roman ist ein Beispiel für einen Medienwechsel, bei dem ein digitaler E-Mail-Roman schließlich in Printversion veröffentlicht wurde.

(2001) E-Mails in den Text mit eingebunden, aber gerade nicht durch das typographische Dispositiv der E-Mail oder etwaige Mündlichkeitsmarker gekennzeichnet. Oftmals wird dem/der LeserIn erst während des Lesens einer E-Mail bewusst, dass es sich bei dem Textabschnitt um eine solche handelt. Diese ‚Nullinszenierung‘ der E-Mail ist allerdings im Zusammenhang mit weiteren Charakteristika des Romans zu sehen, denn die Darstellung der E-Mail in *Hellblau* korrespondiert beispielsweise mit der entsprechenden Nullinszenierung der Figuren sowie der gesamten Handlung, die mehr einem Forschungsbericht gleicht (vgl. Magenau 2001). Die Figuren werden kaum charakterisiert oder beschrieben, ihre Kommunikationswege ebenso wenig gekennzeichnet.<sup>144</sup> Somit kann auch gerade der Verzicht auf typographische Hervorhebungen von E-Mails Bedeutungsträger sein.<sup>145</sup>

### 3.5 Merkmalsmatrix: Narrative Struktur in E-Mail-Romanen

Anhand einer Tabelle werden an dieser Stelle noch einmal die wichtigsten narratologischen Kategorien sowie ihre mögliche Ausprägung im E-Mail-Roman zusammengefasst.<sup>146</sup> Sie dienen zugleich als Orientierungs- und Führungshilfe für die Werkanalysen.

| Relevante narratologische Kategorien für die Analyse von E-Mail-Romanen | Mögliche Ausprägung im E-Mail-Roman                                                                                                                                                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kommunikationsstruktur                                                  | Nähe zum <b>dramatisch-dialogischen Erzählen</b>                                                                                                                                                                                                              |
| Erzähl- & Fokalisierungsinstanzen                                       | In der Regel keine erzählende Instanz vorhanden; die Position wird von einer <b>kompositorischen Instanz</b> übernommen; Figuren fungieren als erzählende Figuren. Fokalisierung kann bei einer Figur liegen, sofern nur ihre Kommunikation dargestellt wird. |

<sup>144</sup> Oft geht nur schwerlich aus dem Text hervor, welcher/welche der ProtagonistInnen gerade erzählt bzw. mit wem in Kommunikation steht. Vor allem lassen sie sich durch unterschiedliche Interessengebiete voneinander unterscheiden (vgl. auch Magenau 2001).

<sup>145</sup> Ebenso wie der Roman *Hellblau* im Speziellen durch die Darstellung der E-Mails mit den noch vagen ‚Genrekonventionen‘ des E-Mail-Romans bricht, bricht *Hellblau* auch im Allgemeinen mit den Genrekonventionen des Romans, da der Text eher wie ein Forschungsbericht mit minimaler Handlung konzipiert ist.

<sup>146</sup> Auch hier sind prototypisch reine E-Mail-Romane sowie die E-Mail-Passagen in hybriden E-Mail-Romanen gemeint.

|                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Perspektivenstruktur                               | Tendenz zur <b>multiperspektivischen Auffächerung</b>                                                                                                                                                                                                                            |
| <i>story</i> & Plot                                | Chronologische Reihung der Mails formiert <i>story</i> ; kausale, den <b>Plot bildende Verknüpfungen werden oft nur indirekt gebildet</b>                                                                                                                                        |
| Plotstrukturen                                     | Es bilden sich <b>paradigmatische Plotstrukturen</b> heraus, die nicht bindend sind, aber als typisch für E-Mail-Romane angesehen werden können (Liebesgeschichten, die per E-Mail beginnen oder das Setting des Büros)                                                          |
| Figurencharakterisierung & Figurenkonstellation    | Durch die E-Mails und deren Nutzung durch die Figuren ergeben sich <b>neue Möglichkeiten der Charakterisierung</b> , wie etwa durch die Länge der Nachrichten; die Figurenkonstellation lässt sich ebenso durch Komponenten der Mails, wie etwa Adressierung, (re-)konstruieren. |
| Raumstruktur                                       | Oftmals <b>Zweiteilung des Raumes</b> , durch die Isolation der <i>textual virtual world</i> in der <i>textual actual world</i> .                                                                                                                                                |
| Zeitstruktur & Zeitdarstellung                     | Mögliche Nähe zur <b>Geschwindigkeit</b> eines Chat-Gesprächs; summarische und szenische Präsentation der Handlung.                                                                                                                                                              |
| Typographische & schriftsprachliche Hervorhebungen | <b>Typographische und sprachliche Hervorhebungen</b> können die Handlung und Rezeption lenken sowie relevante Informationen zu den Charakteren preisgeben.                                                                                                                       |

#### 4. Zur Systematisierung von E-Mail-Romanen

Nach den vorangegangenen Ausführungen bietet sich zur Systematisierung von E-Mail-Romanen eine Skala als Denkmodell an, auf der sich die einzelnen Romane anordnen lassen. Es wird hier bewusst keine Typeneinteilung von E-Mail-Romanen vorgenommen, da der bisher zu Verfügung stehende

Korpus zu klein und daher der Zeitpunkt noch zu früh erscheint, als dass sich bereits klar voneinander abgrenzbare Typen ausmachen ließen. Dennoch bietet die Skala eine Möglichkeit zur Abgrenzung und Ordnung unterschiedlicher Ausprägungen des E-Mail-Romans und vermag ebenso Verwandtschaften und Unterschiede zwischen diesen einzelnen Ausprägungen zu beschreiben.

Den linken Pol der Skala bilden den Ausführungen in Kapitel II.2 zufolge hybride E-Mail-Romane, die nur wenige intermediale Imitationen von E-Mails aufweisen und neben diesen ebenso Erwähnungen und indirekte Wiedergaben mit in das Erzählen einschließen. Die Beeinträchtigung der narrativen Struktur der Romane durch die intermedialen Bezüge fällt deshalb vergleichsweise gering aus. Durch die wenigen Imitationen ist eine erzählende Instanz meist vorhanden, das Erzählen mutet nur dann dramatisch an, wenn ein (längerer) E-Mail-Wechsel initiiert wird. Somit erfolgen die Konstituierung des Plots und das Füllen von Leerstellen mit Handlung durch den/die LeserIn ebenfalls nur in den Fällen, in denen E-Mails initiiert und die dabei entstehenden Leerstellen von keiner Erzählinstanz gefüllt werden. Einige der Romane, die sich auf der linken Seite der Skala anordnen lassen, machen zudem oftmals wenig Gebrauch von Möglichkeiten zur typographischen und schriftsprachlichen Hervorhebung. Der intermediale Bezug gestaltet sich hier eher in der Form eines ‚zaghaften Herantastens‘ an die E-Mail, wobei die intermedialen Erwähnungen Raum für metamediale Reflexionen zum Medium E-Mail bieten. Darüber hinaus bleibt die *textual virtual world* häufig innerhalb der *textual actual world* isoliert, indem die Figuren sich in der E-Mail-Kommunikation ihre eigene Welt entwerfen, die sie bewusst von ihrem Erleben außerhalb der virtuellen Welt trennen. Eine Integration der beiden Welten ist in den Romanen, die vor allem am linken Pol der Skala zu situieren sind, selten möglich. Die E-Mail nimmt nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich einen Sonderstatus ein.

Am rechten Pol der Skala lassen sich ausschließlich reine E-Mail-Romane verorten. Sie bestehen aus Imitationen von E-Mails, wodurch die Beeinträchtigung der narrativen Struktur vergleichsweise stark ausfällt.<sup>147</sup> Die Figuren, die lediglich durch die oder in den Mails charakterisiert werden können, fungieren als erzählende Figuren, während der beinahe unsichtbaren kompositorischen Instanz das Auswählen und Anordnen der E-Mails zufällt. Durch den anhaltenden E-Mail-Austausch nimmt das Erzählen eine dramatische Form an und kann immer wieder Leerstellen hervorbringen, die ggf. von dem/der LeserIn zu füllen sind. Romane, die sich auf der rechten Seite der Skala situieren, können durchaus mehr typographische Hervorhebungen aufweisen als einige derer, die der linken Seite zuzuordnen sind. Die *textual virtual world* ist in reinen E-Mail-Romanen häufig integraler Teil der *textual actual world*, indem die Kommunikation über E-Mail keinen Sonderstatus

---

<sup>147</sup> Die Imitationen können jedoch Wiedergaben und Erwähnungen einschließen.

im Leben der Figuren einnimmt und sie sich auch außerhalb des E-Mail-Schreibens begegnen bzw. miteinander in Kontakt stehen.<sup>148</sup>

Die Beschreibung der beiden Pole meint ausdrücklich *nicht*, dass sich zwei Formen von E-Mail-Romanen dichotomisch gegenüberstehen und die Romane sich womöglich clusterhaft an den Polen versammeln. Sie soll vielmehr die Pole eines Kontinuums erläutern, auf dem sich die unterschiedlichen Ausprägungen von E-Mail-Romanen anordnen lassen. So gibt es zwar grundsätzlich zwei übergeordnete Formen, nämlich hybride E-Mail-Romane auf der linken und reine auf der rechten Seite des Kontinuums, die weiteren Kategorien aber (wie etwa die Gestaltung des intermedialen Bezugs, Typographie, das Verhältnis zwischen *textual actual world* und *textual virtual world* oder der Grad an Metamedialität) bieten die Möglichkeit zur feineren Abstufung, Differenzierung und Ordnung der einzelnen Ausprägungen innerhalb des beschriebenen Kontinuums.<sup>149</sup>

Die Bewegung auf der Skala von links nach rechts könnte mit der fortschreitenden Integration der E-Mail im Roman beschrieben werden. Die E-Mails werden in vielen hybriden E-Mail-Romanen vergleichsweise ‚verhalten‘ in die Handlung integriert, indem sie in die narrativen Versatzstücke einer erzählenden Instanz eingebettet und häufig durch metamediale Ausführungen auf der Figurenebene thematisiert werden.<sup>150</sup> In reinen E-Mail-Romanen hingegen konstituiert sich die Handlung allein durch die E-Mail-Kommunikation, die den Status der Selbstverständlichkeit erreicht. Metamedialität tritt in vielen reinen E-Mail-Romanen tendenziell seltener auf, da die Figuren mit dem Medium E-Mail vertraut sind. Analog zu der Selbstverständlichkeit, mit der die Figuren auf der *story*-Ebene das Medium E-Mail zur Kommunikation nutzen, wird es auf der *discourse*-Ebene zur Darstellung der Handlung verwendet.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Die Kategorien der Multiperspektivität sowie der Zeitdarstellung sind hier bewusst nicht erwähnt, da sie der Abstufung unterschiedlicher Ausprägungen nicht weiter dienen. Generell können sowohl die reinen als auch die hybriden E-Mail-Romane multiperspektivisch konzipiert sein und auch die Zeitdarstellung kann sowohl in reinen als auch in hybriden Formen mal zusammenfassend, mal szenisch erfolgen. Des weiteren nutzen die Ausführungen zur Medialität der E-Mail und zu möglichen Motiven in E-Mail-Romanen ebenfalls nicht der systematischen Abgrenzung, da sie zum einen eine Typologisierung nach inhaltlichen Gesichtspunkten – deren Nachteile bereits erläutert wurden – mit sich bringen würden und sich zum anderen vielmehr leitmotivisch durch viele E-Mail-Romane hindurchziehen.

<sup>149</sup> Vgl. hierzu die Werkanalysen in III und IV.

<sup>150</sup> In manchen Romanen – häufig in frühen E-Mail-Romanen – werden die Figuren sogar zum ersten Mal mit dem Medium E-Mail konfrontiert und müssen daher erst in die E-Mail-Kommunikation eingeführt werden bzw. sich mit ihr vertraut machen, was häufig mit vielen metamedialen Äußerungen einhergeht.

<sup>151</sup> Nicht selten sind es vor allem frühe E-Mail-Romane, die sich auf der Skala eher auf der linken Seite einordnen lassen, während später erschienene Romane eher auf der rechten Seite anzuordnen sind. Mit der Etablierung der E-Mail in die Kommunikationskultur (insbesondere Anfang des 21. Jahrhunderts; vgl. Siegert 2008: 11) findet sie auch allmählich Einzug in den

Bei der Skala zur Differenzierung unterschiedlicher Ausprägungen von E-Mail-Romanen handelt es sich selbstverständlich um ein Denkmodell, das keine unwiderruflichen und starren Gesetzmäßigkeiten beschreibt, sondern vorgenommene Beobachtungen am Korpus zu systematisieren versucht. Wie bei allen systematischen Einteilungen gibt es auch hier immer wieder Grenzfälle und Ausnahmen, die den hier beschriebenen Tendenzen nicht in jedem Punkt gleichen.<sup>152</sup> Der Mehrwert der Skala liegt insbesondere darin, dass sie eine wertvolle Orientierungshilfe bietet, um das Spektrum unterschiedlich ausgeprägter E-Mail-Romane zum einen auszuleuchten und zum anderen zu ordnen. Welche unterschiedlichen Ausprägungen zu beobachten sind und wie sich die hier analysierten Romane auf der Skala situieren lassen, wird in den beiden folgenden Kapiteln untersucht.

---

Roman, bis die Figuren das Medium schließlich mit der gleichen Selbstverständlichkeit nutzen wie es in der außerfiktionalen ‚Wirklichkeit‘ der Fall ist. Jedoch gibt es auch hier Ausnahmen, indem auch schon frühe E-Mail-Romane komplett aus E-Mail-Korrespondenzen bestehen können. Diese gehen dann aber noch mit metamedialen Erklärungen einher (siehe folgende Fußnote).

<sup>152</sup> Der Roman *Chat :-)* etwa besteht nur aus E-Mails und ist somit ein reiner E-Mail-Roman. Gleichzeitig reflektieren die Figuren noch sehr viel über ihr Kommunikationsmedium, dessen Nutzung für den Protagonisten Max noch neu ist. Für den/die LeserIn steht am Ende des Romans ein „online glossary“ (*Chat :-)*, 117) zur Verfügung, in dem gängige Abkürzungen und Akronyme erklärt sind. *Chat :-)* ist nach den hier vorgenommenen Recherchen einer der ersten E-Mail-Romane, wodurch sich die Erläuterungen und der hohe Grad an metamedialen Äußerungen erklären lassen. Der Roman lässt sich somit zwar auf der rechten Seite der Skala situieren, ist aber noch vergleichsweise weit vom rechten Pol entfernt anzuordnen.





### III. Formen hybrider E-Mail-Romane: Die partielle Einbettung von E-Mails in das Erzählen im Roman

#### 1. Die Anfänge des E-Mail-Romans: E-Mails und die Trennung von virtueller und ‚wirklicher‘ Welt in Sylvia Brownriggs *The Metaphysical Touch*

Sylvia Brownriggs *The Metaphysical Touch* (1998, im Folgenden *MT*) ist einer der frühen Romane, in den passagenweise E-Mails der Figuren eingebettet sind. Obgleich die fingierten digitalen Nachrichten nicht einzeln und fortlaufend in die Handlung eingeflochten sind, sondern jeweils eigenständige, größere Einheiten im Text bilden,<sup>153</sup> sind sie als konstitutiv für die Handlung anzusehen, was den Roman der Definition Rotunnos und den Ausführungen in Kapitel II.2.3 zufolge als E-Mail-Roman klassifiziert (vgl. Rotunno 2006: 71).<sup>154</sup> Insgesamt finden sich im Roman drei längere E-Mail-Passagen, in denen der Austausch von E-Mails zwischen den ProtagonistInnen imitiert wird. Der Rest des Romans besteht abwechselnd entweder aus Abschnitten eines extradiegetischen Erzählers, dessen Fokalisierungsinstanzen alternierend die Figur Pi, ihre Mitbewohnerin Abbie oder deren Tochter Martha sind,<sup>155</sup> oder aus den im Internet veröffentlichten Tagebucheinträgen JDs, mit dem sich Pi zwischendurch die E-Mails schreibt. Durch die passagenhafte, kaum mit der übrigen Erzählung verschränkte Integration der E-Mails in den Roman trägt der mediale Bezug in *The Metaphysical Touch* noch den Charakter eines Herantastens literarischer Strukturen des Romans an das neue, noch relativ unbekannte Medium E-Mail und ist als initiales Experiment zu verstehen, bei dem die medialen Grenzen des Romans zunächst noch ‚verhalten‘ ausgelotet und ausgeweitet werden. Trotz ihrer Einbindung in den Roman, bleiben die E-Mails tendenziell sowohl auf *story*- als auch auf *discourse*-Ebene vom Rest des Textes isoliert.

---

<sup>153</sup> Alle E-Mail-Korrespondenzen sind in den dritten von fünf Teilen des Romans eingebettet und dort in größeren Passagen (jeweils ca. 30 Seiten) realisiert.

<sup>154</sup> Zur Definition vgl. die Einleitung dieser Arbeit. Rotunno bezeichnet zudem *The Metaphysical Touch* direkt als E-Mail-Roman.

<sup>155</sup> Die Fokalisierung liegt im Vergleich zu den anderen beiden Figuren am häufigsten bei Pi.

Eine der beiden ProtagonistInnen im Roman ist die Philosophie-Doktorandin Emily Piper, genannt Pi, die im *Berkeley Hills Fire* von 1991 ihre gesamten Habseligkeiten inklusive ihrer Dissertation verliert. Um Abstand zu gewinnen und ihr Leben neu zu ordnen, zieht sie nach Mendocino zu Abbie, einer Verwandten von Pis Schulfreundin Fran. In dieser Lebenskrise wird sie von einem Bekannten in die Welt des Internets eingeführt, lernt das Kommunikationsmedium E-Mail kennen und wird schließlich durch eine literarische Diskussionsgruppe im Netz auf das „Diery“ (MT, 25) aufmerksam, ein Blog,<sup>156</sup> in dem dessen Autor JD seine suizidalen Gedanken in Tagebuchform veröffentlicht. Nachdem Pi ihre erste Skepsis gegenüber dem Internet überwunden hat, antwortet sie auf JDs Postings, wodurch er mit ihr Kontakt aufnimmt. Beide beginnen, einander regelmäßig E-Mails zu schreiben und sich ihre Geheimnisse anzuvertrauen. Ihre wachsende Zuneigung für JD erweckt in Pi schließlich den Wunsch, ihn im ‚wirklichen‘ Leben treffen und kennenlernen zu wollen, was JD jedoch ablehnt. Pi widersetzt sich JDs Wunsch und fährt zu seiner Familie, um ihn dort zu erwarten. Zu einem Treffen der beiden außerhalb der virtuellen E-Mail-Kommunikation kommt es jedoch trotz Pis Bemühungen nicht, denn JD kommt auf dem Weg zum Haus seiner Mutter bei einem Autounfall während der *Los Angeles Riots* ums Leben. Eine Vereinigung der beiden ProtagonistInnen außerhalb der im gesamten Roman isolierten *textual virtual world* bleibt unmöglich, die Begegnung der beiden allein ‚metaphysisch‘, wie es der Titel des Romans bereits signalisiert.

### 1.1 Intermediale Erwähnungen und Metamedialität als ‚Herantasten‘ an die E-Mail-Kommunikation

Im Feuer sind Pis gesamte materielle Habseligkeiten und damit sowohl ihre Bücher als auch ihre zu zwei Dritteln geschriebene Dissertation zu „Kant’s transcendental idealism“ (MT: 22) verbrannt, ein Erfahrung, die in Pi ein Bild eines umgekehrten Todes erweckt:

It was like death, but the other way around. [...] All of her belongings, all the things that reminded her of herself even including the unpaid bills and dirty

---

<sup>156</sup> Das „Diery“ (MT, 25) trägt zwar im Roman noch nicht den Namen ‚Blog‘, ist aber ein öffentliches Tagebuch, in dem dessen Autor JD regelmäßig und seriell seine Einträge postet. JDs „Diery“ folgt daher den Regeln und Strukturen eines Blogs und ist für die User frei zugänglich: „I’ve decided to write this Diery and send it to all you people (whoever is out there)“ (MT, 25). Zur Definition von Blogs vgl. u. a. Walker (2005: 45). Gleichzeitig stellt das „Diery“ ein neues narratives Format des Internets dar. Der Roman thematisiert dadurch – wenn auch nur peripher – die Medialisierung des Erzählens auch außerhalb der Grenzen des gedruckten Romans. Dieses Motiv der beidseitigen Medialisierung des Erzählens tritt in Gibsons *Pattern Recognition* (2003) ebenfalls und noch prominenter auf.

laundry – all of that was gone, and she was the one left behind. [...] She had survived the death of everything she owned.

(MT, 19)

Die Folge dieses traumatischen ‚Todes‘ ihrer Habseligkeiten ist eine völlige Ablehnung von Büchern, Papier und allen materiell manifestierbaren Schreib- und Lesewerkzeugen. Ein Buch zu besitzen, in einem zu lesen oder einen Brief zu schreiben sind Handlungen, die für Pi nach dem Feuer unmöglich geworden sind. „Pi discreetly trashed the books – she wasn’t anywhere near reading or book-owning again“ (MT, 43). Ihre posttraumatische Phobie gegenüber Handlungen wie Schreiben oder Lesen macht es für sie ebenso unmöglich, Familie und Freunde zu kontaktieren und ihnen mitzuteilen, dass sie lebt und wo sie sich befindet. Neben dem Brief scheint ihr das Telefon ein ebenso ungeeignetes Medium für ihre Situation und ihren Kommunikationsanlass zu sein. Sie sucht nach etwas, dass durch das Fehlen von Stimme weniger persönlich wirkt: „Pi just wished there were a way of telling them other than by telephone – something voiceless, less personal, that would get the news across without going into the emotion of it“ (MT, 103).

Durch diese Überlegungen zur Wahl des angepassten Kommunikationswegs bzw. durch diese intermedialen Erwähnungen und Reflexionen der zur Verfügung stehenden Kommunikationsmedien, Brief und Telefon, wird ein metamedialer Diskurs eröffnet, der sich durch den gesamten Roman hindurchzieht. Gleichzeitig erfolgt an dieser Stelle bereits eine Vorausdeutung auf das Medium E-Mail und dessen kommunikativen Mehrwert für Pi. Gerade die Neuheit und Unbekanntheit des Mediums lösen solche metamedialen Reflexionen aus, wobei Pis Wunsch nach einem anderen Medium als Vorausdeutung auf die folgenden E-Mail-Korrespondenzen verstanden werden kann. Pi sucht nach einem nicht-materiellen, nicht-physischen, sondern einem ‚metaphysischen‘ Weg der Kommunikation, der es ihr in ihrer Lebenskrise erlaubt, den Kontakt zur Außenwelt nicht gänzlich zu verlieren, sich gleichzeitig zu verstecken und doch Lebenszeichen abzugeben. Mit dem Modem und der Software zur Installation des Internetzugangs auf ihrem Computer bietet sich schließlich eine solche Möglichkeit, doch Pis Unkenntnis der neuen Kommunikationswege verlangt nach einer Erklärung durch ihren Bekannten und Chef, Xander, in dessen Kopierladen sie einen Aushilfsjob angenommen hat.

Durch Xanders Erläuterungen der Funktionsweisen des Internets gestaltet sich der intermediale Bezug in *The Metaphysical Touch* zunächst in Form von Erwähnungen, die sowohl die fiktive Figur Pi als auch den/die außerfiktionalen LeserIn behutsam an das neue Medium heranzuführen, bevor es in der folgenden Handlung intermedial imitiert wird. So erklärt Xander Pi, was das Internet ist, dass es die zwischenmenschliche Kommunikation entscheidend verändert, welchen Zweck *Bulletin Boards* erfüllen, und dass sie letztlich zu allen denkbaren Themenbereichen Informationen sammeln oder Kon-

versationen führen kann (vgl. *MT*: 135 ff.). Pi bleibt zunächst skeptisch, das Internet und dessen Kommunikationsmöglichkeiten bereiten ihr Angst. Sie sieht ihr selbst gewähltes Leben in der Isolation Mendocinos durch das Internet und E-Mail bedroht und verspürt eine Angst vor ubiquitärer Sichtbarkeit und Öffentlichkeit:

‘That’s what it means to be on the Internet. It means you get connected.’  
‘But maybe I don’t want to be connected. Maybe I just want to be isolated up here, listening to the waves and getting back to nature [...]’  
[...]  
Pi kicked her feet back against the humming canon in protest. ‘It’s like a monster or something. If I stay plugged in, what if people start talking to me about Kant? What if people at the philosophy department get my e-mail address? How can I stop it?’  
[...]  
‘Look all I’m saying is, it’s about *choice*. You can choose who to talk to. People in your department will only e-mail you if you give them your address. It’s like normal mail that way. It’s not like they’re going to come and invade you. It’s your choice. That’s what the whole thing is about. You decide.’  
(*MT*, 136 f.)

Mit Xanders Erläuterungen und Pis Vergleich des Internets mit einem *invading monster* werden im Roman kulturell präfigurierte Ängste und eine skeptische Haltung gegenüber neuen Kommunikationsmedien aufgegriffen und in Form der intermedialen Erwähnung verhandelt: Gerade die Ausweitung der eigenen Präsenz durch den Computer (vgl. Turkle 1998: 28) oder der Zwang zur Dauerpräsenz und ständigen Sichtbarkeit (vgl. u. a. Pauer 2011, Soboczynski 2009) sind Themen, die häufig im Zusammenhang mit den Neuen Medien aufkommen und diskutiert werden. Da Pi die Kommunikationswege des Internets noch nicht kennt und erst in die Regeln und Gepflogenheiten eingeführt werden muss, kann dieses Misstrauen auf der *story*-Ebene thematisiert werden. Allerdings bleibt es in *The Metaphysical Touch* bei diesen knappen Ausführungen zu den potentiellen Gefahren des Internets, die schließlich von Xander relativiert werden, indem er Pi erklärt, dass sie stets die Kontrolle über die Kommunikation behalte.

Auf diese Weise greift *The Metaphysical Touch* einen virulenten kulturellen Diskurs auf, dessen Inhalte jedoch keine Gefahr im Roman darstellen. So bestand zur Entstehungszeit von Brownriggs Roman zwar bereits eine Skepsis gegenüber neuen Kommunikationsformen, gleichwohl hat sie aber erst durch die Expansion des Internets und die Entstehung weiterer neuer Kommunikationswege eine Ausweitung erfahren. Im Unterschied zu dem später erschienenen Roman *Pattern Recognition* (2003) von William Gibson bleibt die Privatheit der Kommunikation bei Brownrigg erhalten – die allgegenwärtige Öffentlichkeit stellt eine abstrakte Angst, jedoch keine Bedrohung dar. Gleichzeitig wird aber auf Figurenebene bereits der revolutionäre Charakter, welcher der Entwicklung digitaler Technologien und Kommunikationswege

zugeschrieben wird (vgl. u. a. Bignell 2002: 211; Mittag 2002: 445; Ryan 2006: 12), mit reflektiert, wenn der Erzähler konstatiert:

So far this great invention, this ethereal being the Internet, this conglomeration of technology that well-informed people were calling the most significant change to human communication since the printing press, had achieved the fine distinction of making Pi feel stupid.

(MT, 136)

Die Dimensionen der Veränderung, die das Internet und seine Kommunikationsmöglichkeiten mit sich bringen, werden auf diese Weise im Roman aufgegriffen und explizit thematisiert sowie durch den intermedialen Bezug auf der Ebene der Romanstruktur inszeniert.

Die oben zitierten Erklärungen Xanders muten wie Passagen aus einem Handbuch zur Internet- und E-Mail-Kommunikation an. Insbesondere frühe E-Mail-Romane weisen häufig einen solchen metamedialen *manual-style* auf und setzen somit die Kenntnis neuer Kommunikationsmedien des Internets auf LeserInnenseite noch nicht voraus. Analog zu den Erklärungen Xanders erläutert beispielsweise Ralph Messenger, dessen *telling name* bereits seine Fortschrittlichkeit in Bezug auf neue Kommunikationsformen impliziert, in David Lodges Roman *Thinks...* (2001)<sup>157</sup> der Autorin Helen Reed – ihr Name hingegen ist Ausdruck ihrer Verbundenheit zu traditionelleren Wegen des Kommunizierens<sup>158</sup> – den Gebrauch von E-Mails sowie medienspezifische Eigenheiten: „you’re going to have to loosen up your prose style for email. speed is the essence for instance dont bother with caps“ (*Thinks...*, 184). Ralph erklärt Helen nicht nur die Unverbindlichkeit orthographischer Regeln in E-Mails in einer Nachricht an sie, sondern inszeniert diese selbst durch seine ‚Fehler‘ in der E-Mail. Auf Figurenebene wird über das Medium reflektiert, auf das intermedial Bezug genommen wird, wodurch auch hier Metamedialität in Erscheinung tritt. In anderen frühen E-Mail-Romanen, wie etwa in der Trilogie *Chat :-)* (1995), *Connect }:-)* (1996) und *Crash ;:-)* (1998) von Nan McCarthy, erklären die Figuren Funktionsweise und Notwendigkeit des Einsatzes von Emoticons in der E-Mail-Kommunikation:

---

<sup>157</sup> Die Autorin Helen Reed kommt als Gastdozentin für ein Semester an die *University of Gloucester*, an der Kognitionswissenschaftler Ralph Messenger forscht. Ralph ‚nimmt Helen an die Hand‘, reintegriert sie nach dem Tod ihres Mannes wieder in das soziale und gesellschaftliche Leben und richtet ihr darüber hinaus einen E-Mail-Account ein. Die E-Mail-Korrespondenz zwischen Ralph und Helen ist an einer zentralen Stelle im Roman positioniert, denn sie leitet die Affäre der beiden ein. Zudem spiegeln die Korrespondenzen die Makroebene der Handlung wider, da Ralph ihr auch in Bezug auf den E-Mail-Account hilft und sie in die ‚Online-Generation‘ eingliedert (vgl. hierzu Kusche 2011: 159 ff.).

<sup>158</sup> Nicht nur verweist der mit ‚read‘ gleichlautende Nachname der Figur bereits metamedial auf Modi der Textproduktion und -rezeption, auch ihr Beruf hebt die Affinität der Figur zum gedruckten Text hervor, während Ralphs Nachname ‚Messenger‘ auf digitale Kommunikationsgewohnheiten hindeutet.

Because you can't see the expression on people's faces or hear the inflection of their voices when 'talking' online, a lot of people use <g> or :-) (sideways smiley face, called an 'emoticon') to show they are joking or trying to be friendly when typing something that could be misconstrued.

(*Chat* :-), 9)

Gerade in den frühen E-Mail-Romanen werden auf Figurenebene durch intermediale Erwähnungen metamediale Reflexionen zur medienspezifischen Kommunikation vorgenommen, und dadurch die Oralisierung der Sprache, die Verwendung und der Sinn der Emoticons, die Unverbindlichkeit der Rechtschreibung oder die Gefahren der E-Mail-Kommunikation erläutert.<sup>159</sup> Auf LeserInnenseite wird damit die uneingeschränkte Zugehörigkeit zur ‚Online-Generation‘ noch nicht vorausgesetzt.<sup>160</sup> In *The Metaphysical Touch* erfolgt die Integration der E-Mail nur in Kombination mit metamedialen Erklärungen. E-Mail hat kulturell noch nicht die Selbstverständlichkeit erlangt, als dass sie ohne weiteres in den Roman integriert werden könnte.

Nachdem sich Pi mit den Kommunikationsmöglichkeiten des Internets vertraut gemacht hat, entdeckt sie die Vorteile der E-Mail-Kommunikation, deren Immaterialität für sie die einzige Möglichkeit zur Kommunikation mit ihren FreundInnen bietet:

Even typing short letters to Fran and Hannah had been traumatic. [...] What saved Pi now, what allowed her to go on and type e-notes to Fran and Hannah, was that no paper was involved. The thought of printing out her own words still raised the ghost of pages past, and horrified her. But typing something and then watching it disappear under the cheerful heading 'Message Sent Successfully' was, as it happened, bearable. She typed the message and watched it go, the way your words went out of the air once you'd spoken them, to live in only the memory of anyone who heard them.

(*MT*, 154)

Es ist vor allem die Immaterialität und Flüchtigkeit der E-Mail, sobald sie verschickt wurde, die diesen Kommunikationsweg für Pi zugänglich und erträglich macht. E-Mail ist das einzige Medium, das sie nutzen kann, denn es sind weder persönliche Telefongespräche noch eine Fixierung ihrer Worte auf Papier nötig. E-Mail scheint vergänglich wie das mündliche Gespräch und doch zugleich etwas Schriftliches zu sein: „Ontologically, e-mail was

---

<sup>159</sup> Erfolgen diese Reflexionen innerhalb der intermedialen Imitationen, sind in der Regel intermediale Erwähnungen in die Imitationen eingebettet.

<sup>160</sup> In diesem Zusammenhang lässt sich auf eine weitere Ähnlichkeit zwischen Brief- und E-Mail-Roman hinweisen, denn Briefromane im 18. Jahrhundert sind vor allem durch das Verfassen von Briefstellern entstanden und weisen somit häufig ähnliche erläuternde Passagen zur Briefkommunikation auf. Die Entstehung des E-Mail-Romans ist zwar nicht auf das Verfassen von Handbüchern zurückzuführen, dennoch werden gerade in den frühen E-Mail-Romanen stellenweise stark deskriptive Passagen inkludiert, um etwaige Irritationen auf LeserInnenseite zu vermeiden und eine mediale Kontextualisierung vorzunehmen.

not in any recognizable category: neither voice nor paper, neither pure mind nor pure matter“ (*MT*, 155). Die Ontologie oder vielmehr die Medialität der E-Mail erlaubt Pi den Weg aus ihrer Isolation. Die digitale Nachricht hört für Pi in dem Moment auf zu existieren, in dem sie verschickt ist; da die Nachricht danach für Pi nicht mehr wahrnehmbar ist, verschwindet sie wie Worte in der Luft. Diese Vermischung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit<sup>161</sup> eröffnet Pi die Möglichkeit, sich aus ihrer Krise zu befreien, was im Text bereits dadurch angedeutet wird, dass Pi während der Installation der Software, die ihr den Internetzugang auf ihrem PC ermöglicht, Abbies Tochter Martha erzählt, was sich genau am Tag des Feuers zugetragen hat. Auf dem Weg in eine ‚neue Welt‘ der Internet-Kommunikation geht sie noch einmal zurück und rekonstruiert retrospektiv, was ihr widerfahren ist und sie in die Krise gestürzt hat.

Die erstmalige Konfrontation mit dem Internet und dem Kommunikationsmedium E-Mail im Zuge einer Lebenskrise ist ein Motiv, das sich in einigen frühen E-Mail-Romanen wiederfinden lässt und dadurch vor allem den Sonderstatus, den die E-Mail in diesen Romanen auf *story*- und *discourse*-Ebene annimmt, unterstreicht. Als ungewohntes Kommunikationsmedium treten E-Mails häufig in einem solchen nicht-alltäglichen Moment in das Leben einer Figur. So befindet sich die Autorin Helen Reed in *Thinks...* nach dem Tod ihres Mannes in einer Krise, die sich vor allem in Form einer Schreibblockade manifestiert. Die E-Mail-Kommunikation mit Ralph Messenger hilft ihr bei ihrer Reintegration in die Gesellschaft und lässt sie schließlich ihre Schreibblockade überwinden. Katherine, die Protagonistin aus Stephanie D. Fletcher's *E-Mail: A Love Story* (1996), sucht durch das Internet und in der E-Mail-Kommunikation Ausgleich zu ihrer Unzufriedenheit in ihrer Ehe und versucht, sich auf diese Weise wieder individueller zu entfalten (vgl. Rotunno 2006: 75). Nicht zuletzt sind auch die ProtagonistInnen Annie und Tucker aus Hornbys Roman *Juliet, Naked* (2009) in Krisen, aus denen sie sich in die virtuelle Kommunikation ‚flüchten‘.<sup>162</sup> Für alle Figuren bietet das Internet und die E-Mail-Kommunikation einen willkommenen Ausweg, eine „escape route“ (*MT*, 229) vergleichbar mit dem Abtauchen in eine andere, digitale Welt.

## 1.2 Die E-Mail-Kommunikation als Parallelwelt

Mit dem Nutzen der Kommunikationsmöglichkeiten des Internets taucht Pi in eine Parallelwelt bzw. in ein ihr bis dato unbekanntes ‚Universum‘ ein. Was Pi noch vor ihrem ersten E-Mail-Kontakt ausschließt, „No Pi. She told herself the truth now. There is no parallel universe“ (*MT*, 151), wendet sich durch den Internetzugang und die E-Mail-Kommunikation schlagartig ins

<sup>161</sup> Vgl. hierzu Kurzrock (2006: 25 f.) sowie die Ausführungen in Kapitel II.1.3.

<sup>162</sup> Allerdings geschieht dies nicht im Zuge ihres allerersten E-Mail- bzw. Internetkontakts.



Gegenteil. In ihre anfängliche Skepsis und Angst mischen sich Neugier und Aufregung:

Pi's heart started beating faster. Her fingertips sweated. [...] It would be like one of those *Star Trek* episodes, where on arriving on a foreign planet, the *Enterprise Crew* – all but the stars – gradually succumb to the foreign planet's insidious infection.

(MT, 181)

Das Lesen der Einträge der literarischen Diskussionsgruppe im Netz, die im Zuge der intermedialen Imitation typographisch hervorgehoben sind, gibt ihr das Gefühl, in eine andere, immer noch als bedrohlich empfundene Welt einzutreten, eine Welt, die mit ihrem Alltag kaum verbunden ist. Pi selbst fühlt sich während des Lesens der Einträge und nach dem Posten eines eigenen Beitrags, in dem sie unter dem Pseudonym Sylvia Plath<sup>163</sup> nach einer Möglichkeit fragt, JD kontaktieren zu können, nicht länger als reale Person: „*Off!* Off. She exited, left, split, quit, closed down, turned off, stood up. [...] It would take some time before anyone got around to answering her, she knew. She'd leave it for a while. Becoming a real person“ (MT, 181).

Das Internet mit seinen Kommunikationsmöglichkeiten wird von Pi als eine fremde Welt empfunden, in der sie unter einem Pseudonym und dadurch mit einer anderen Identität auftreten kann. Die Möglichkeit zum Annehmen eines Pseudonyms bekräftigt dabei die Isolation und Verselbstständigung der *textual virtual world* innerhalb der *textual actual world*. Beide Welten werden von den Figuren als zwei unterschiedliche Räume, als ein „here“ (MT, 152) und „there“ (MT, 155) wahrgenommen.

Der Wechsel zwischen diesen Welten kommt für Pi meist abrupt. So unterbrechen die Handlungen der einen oft die der anderen Welt, was für Pi anfänglich mit einem Schock einhergeht. Als sie beispielsweise die Antworten auf ihren Eintrag im Forum der Diskussionsgruppe liest, lassen Geräusche außerhalb der *textual virtual world* sie plötzlich aus dieser aufschrecken:

Pi was trying to figure out how and whether to answer this when she heard the sound of a key in the door. She jumped as though it were the sound of a previous universe, before she recognized the familiar fall of people's footsteps coming into the house.“

(MT, 195)

Wiederholt vergleicht Pi das Internet einem anderen Universum. Der Moment, in dem sie aus der *textual virtual world* in die *textual actual world*

---

<sup>163</sup> Die Seite der Diskussionsgruppe hat ihren Ursprung in der gemeinschaftlichen Analyse eines Gedichts von Emily Dickinson über Selbstmord (*The Heart Asks Pleasure First*). Eine Regel der Seite lautet, dass sich alle User als Pseudonym den Namen einer wirklichen oder fiktiven Figur geben, die Suizid begangen hat.

‚zurückgeholt‘ wird, ist für sie ein Moment des kurzen Erschreckens, vergleichbar mit dem plötzlichen Aufschrecken aus einem Traum.

Dieser radikale Wechsel zwischen den beiden Welten findet im Roman auch in die andere Richtung statt, wenn Pi beim Eintreffen der ersten E-Mail JDs auf einen „intrusive sound“ (Keskinen 204: 388) aus dem Computer ähnlich reagiert, das Gespräch mit Abbie abbricht und in die virtuelle Welt der E-Mail-Kommunikation ‚hineintaucht‘ (vgl. *MT*, 237). Die Plötzlichkeit der Situation wird mit dem abrupten Ende des zweiten Teils des Romans zusätzlich inszeniert. Passend zum Status der E-Mail als neues Kommunikationsmedium zur Entstehungszeit des Romans werden die Mails auch in die Romanstruktur eingebunden: deutlich abgegrenzt; wie ein Fremdkörper, mit dem zunächst noch experimentiert wird.

Die Trennung der beiden Welten wird strukturell sowohl durch den Wechsel der Fokalisierungsinstanzen als auch durch die Art des intermedialen Bezugs unterstützt. Bis zur ersten E-Mail-Korrespondenz zwischen Pi und JD alterniert die Perspektive zwischen Pi als Fokalisierungsinstanz und den Auszügen aus JDs „Diery“.<sup>164</sup> Zwischen dem ersten und zweiten E-Mail-Block sowie zwischen dem zweiten und dritten – alle im dritten Teil des Romans – liegt die Fokalisierung nicht bei Pi, sondern im Wechsel bei Abbie und ihre Tochter Martha. Pi wird hier nur wenige Male aus Abbies und Marthas Perspektive erwähnt und steht in der Zeit ihrer E-Mail-Korrespondenzen mit JD nicht im perspektivischen Fokus der Handlung. Wie sie denkt und empfindet, wird allein durch E-Mails ausgedrückt; eine Schilderung ihrer Empfindungen durch eine erzählende Instanz wird währenddessen nicht vorgenommen. Erzähltechnisch taucht Pi während ihrer E-Mail-Korrespondenzen unter und wird ausschließlich aus der Perspektive ihrer Mitmenschen beschrieben. Erst nach dem Abbruch der virtuellen Nachrichten zwischen ihr und JD, nach Pis Bitte, JD treffen zu dürfen, nach der Preisgabe ihres Namens und der darauffolgenden automatischen Information über die ungültige Adresse JDs wird Pi wieder selbst zur Fokalisierungsinstanz. Sie tritt während ihres Agierens in der virtuellen Welt nicht als Fokalisierungsinstanz auf. Die perspektivische Darstellung der Handlung und der Figuren unterstreicht insofern die auf der *story*-Ebene vorgenommene Trennung der virtuellen von der ‚wirklichen‘ Welt.

Bis auf wenige Mails zwischen Pi und ihren Freundinnen Hannah und Fran werden die E-Mail-Korrespondenzen als drei längere, jeweils zusammenhängende Passagen im Text initiiert. Die virtuellen Nachrichten sind nicht wie etwa in Hornbys *Juliet, Naked* oder Gibsons *Pattern Recognition* in den narrativen Text eingeflochten, indem sie das Fortkommen der Handlung mit initiieren, sondern bilden eigenständige Einheiten im Text, die gemäß der Trennung von virtueller und ‚wirklicher‘ Welt relativ losgelöst und

---

<sup>164</sup> Eine Ausnahme bildet hier eine kurze Passage, die aus Marthas Sicht erzählt wird (vgl. *MT*, 174 f.).

unabhängig vom Fortkommen der Gesamthandlung des Romans wirken. Zwar ist die E-Mail-Kommunikation mit JD für Pi befreiend und hilft vor allem Pi, wieder zurück ins Leben zu finden, doch wirken die Mails eher wie ein Traum, dessen Effekte noch nach dem Erwachen zu spüren sind. Dabei sind die E-Mails durch ihre Präsentation in einer anderen Schriftart vom Rest des Textes abgehoben, lassen aber dennoch das typographische Dispositiv der E-Mail nicht erkennen, was das vorsichtige Herantasten an das neue Medium demonstriert.<sup>165</sup> E-Mails werden in den Roman integriert, bleiben dabei aber strukturell und inhaltlich isoliert vom Rest des Textes, indem sie blockweise präsentiert werden und eine Parallelwelt konstituieren, die mit der eigentlichen Welt außerhalb des Internets nicht zusammengeführt wird.

Dass Pi und JD einander am Ende des Romans nicht treffen, führt die Abgrenzung der *textual virtual world* innerhalb der *textual actual world* bis zuletzt fort. Obwohl Pi alles versucht, um JD im realen Leben zu treffen, findet eine Begegnung nicht statt. Durch das Treffen mit seiner Familie hat Pi zwar Gewissheit, dass JD kein „figment“ (MT, 352) ihrer Imagination ist, dennoch ist ein ‚Wirklich-Werden‘ JDs nicht möglich. Nach JDs Tod begibt sich Pi noch einmal in die virtuelle Welt, um auch dort von ihm Abschied zu nehmen. Unter seinem Namen, mit einer „electronic mask“ (MT, 345), postet sie seinen letzten „Diery“-Beitrag und verleiht seiner Geschichte sowie dem Roman damit *narrative closure*. Insbesondere dieser übernatürlich anmutende Akt, in dem Pi JDs Identität annimmt und ihn aus dem Tod sprechen lässt, unterstreicht die Andersartigkeit der *textual virtual world* im Roman. In der virtuellen Welt gelten andere Regeln als in der ‚wirklichen‘, hier kommt JD zu seinen Abschiedsworten, die ihm sonst verwehrt bleiben. Nach dem Verfassen JDs letzter Worte klickt Pi schließlich auf „Send“, seine Nachricht verschwindet – ähnlich wie alle E-Mails zuvor – mit ihm im virtuellen Universum: „Then with one decisive finger she pressed the button to SEND. She watched as the machine devoured the message, and the screen in front of her faded blank“ (MT, 443).

*The Metaphysical Touch* ist nicht der einzige frühe E-Mail-Roman, der die virtuelle von der ‚wirklichen‘ Welt trennt. Auch in Nan McCarthys *Chat :-)*-Trilogie kann die *textual virtual world* nicht in die *textual actual world* integriert werden, da der Protagonist Max – ähnlich wie JDs Schicksal – auf dem Weg zum gemeinsamen Treffen offenbar bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kommt. Völlige Gewissheit gibt der letzte Roman der Trilogie – *Crash :-)* – darüber nicht, allerdings endet er mit der Meldung des Flugzeugabsturzes. Ein Treffen der ProtagonistInnen innerhalb der Romanhandlung kommt folglich nicht zustande – die virtuelle Liebe findet in der *textual actual world* keine Umsetzung. Rotunno konstatiert im Zusammenhang einer Analyse der Romane *E-Mail: A Love Story* (1996) von Stephanie D. Fletcher und *Exegesis* (1997) von Astro Teller „when virtual

---

<sup>165</sup> Vgl. auch 1.1 in diesem Kapitel.

and non-virtual worlds collide in *E-Mail: A Love Story*, the virtual loses its power“ (Rotunno 2006: 76). Sie führt weiterhin aus, dass die virtuelle Welt nicht nur ihre Wirkkraft verliert, wenn beide aufeinander treffen, sondern dass die virtuelle E-Mail-Kommunikation generell keine Effekte auf die ‚wirkliche‘ Welt der Figuren hat: „[A]ny positive discoveries about one’s self or the world borne from email correspondence will wield no significant real world effects“ (ebd.: 78). Rotunnos Beobachtungen treffen auf *The Metaphysical Touch* nur bedingt zu. Zwar kommt es zu keinem Zusammenschluss der beiden Welten, wenngleich die E-Mail-Kommunikation, die *textual virtual world*, den Effekt hat, Pi aus ihrer Lebenskrise zu befreien. Dennoch nehmen Internet- und E-Mail-Kommunikation im Roman einen Sonderstatus ein, E-Mail ist noch nicht in dem Maße in das fiktionale Leben der Figuren – und analog dazu in den außerfiktionalen Alltag der LeserInnen – integriert, dass sie als alltägliche Konstituente der ‚wirklichen‘ Welt gesehen werden kann.

### 1.3 Der entkontextualisierte E-Mail-Dialog als Therapie

Als JD seine Schwester Cindy in seinem „Diery“ beschreiben möchte, merkt er, dass seine Charakterisierungen unzulänglich sind und vermutet, die LeserInnen seines Blogs bekämen keinen den adäquaten Eindruck von ihr. Er entschließt sich daraufhin, ein Telefongespräch zwischen ihm und ihr in Dialogform wiederzugeben, um sie auf diese Weise ohne fälschlich charakterisierende Kommentare darstellen zu können (vgl. *MT*, 69 ff.). Die E-Mail-Korrespondenzen im Roman fungieren auf ganz ähnliche Weise, denn auch sie stellen die Figuren im schriftlichen E-Mail-Dialog und somit im Modus des *showing* (vgl. Kapitel II.3.1) dar. Gemäß dieser Figurendarstellung wird Pi während der E-Mail-Konversation mit JD nicht als Fokalisierungsinstanz präsentiert, die Inszenierung beider ProtagonistInnen erfolgt allein durch die Mails. Zwar sind beide Figuren dem/der LeserIn schon bekannt, doch werden sie bis zu ihrer E-Mail-Kommunikation getrennt voneinander, durch zwei unterschiedliche Handlungsstränge, dargestellt.<sup>166</sup> Erst durch die E-Mails finden Pi und JD zusammen, wodurch die Handlungsstränge im imitierten Medium E-Mail ebenfalls zusammenlaufen. Die Figuren werden auf diese Weise aus einer zusätzlichen Perspektive *gezeigt*, nämlich in der virtuellen Interaktion miteinander.

Entsprechend der Trennung von ‚wirklicher‘ und virtueller Welt im Roman werden die Figuren in der *textual virtual world* noch einmal in einem anderen Licht präsentiert, da sie sich hier von ihrer Vergangenheit und somit von einem Teil ihres Selbst distanzieren können. In den Mails wirken sie fröhlicher und ausgeglichener als zuvor, da sie unter Pseudonymen einen

---

<sup>166</sup> Den einen Handlungsstrang stellen die „Diery“-Einträge JDs, den anderen die Erlebnisse Pis dar.

Teil ihrer Identität ablegen bzw. ‚vergraben‘ können. Dies hat für beide Figuren eine beinahe therapeutische Wirkung:<sup>167</sup> „It’s such a good therapy - - burying your identity“ (MT, 293). Turkle (1998) führt zur Gestaltung der Identität im Internet aus, dass das Selbst, dadurch, dass es keinen Körper mehr zeigt, die Möglichkeit besitzt, ganz andere Erfahrungen zu machen und durch unterschiedliche Identitäten zu vagabundieren vermag (vgl. Turkle 1998: 18, 287). Die Figuren in *The Metaphysical Touch* nutzen die Möglichkeit zu solchen anderen Erfahrungen, wobei sie trotz der Verwendung von Pseudonymen nicht vorgeben, jemand anders zu sein. Sie entfalten sich vielmehr losgelöst von den sie sonst determinierenden Kontexten. Da die „raum-zeitlichen Basiskoordinaten“ (Sandbothe 1998: 62) und damit die Schicksalsschläge, die ihre Identität mitbestimmen, im Internet außer Kraft gesetzt sind (vgl. ebd.; vgl. Kapitel II.1.3), können sie sich auf der *story*-Ebene auf eine andere Weise präsentieren und auf der *discourse*-Ebene entsprechend in einem anderen Modus dargestellt werden.

Im Gegensatz zu einigen anderen Romanen, in deren Handlung E-Mails eingebettet sind, die diese entscheidend vorantreiben, gestaltet sich die E-Mail-Kommunikation auch thematisch eher losgelöst von der übrigen Handlung. Die E-Mails sind in ihrer therapeutischen Funktion vergleichbar mit einem Traum. Sie stellen im Roman eine ‚metaphysische Berührung‘ dar, die beinahe eine magische Wirkung auf die Figuren hat.<sup>168</sup> Die E-Mail-Dialoge muten assoziativ und oft losgelöst von aktuellen Ereignissen der *textual actual world* an. Neben einigen medialen Reflexionen zur E-Mail schreiben sich die ProtagonistInnen über Filme, ihre Familien, die Existenz Gottes und gelegentlich über ihre eigenen Schicksale: Pi über das Feuer, JD über seine Selbstmordgedanken. Gerade weil sie sich im entkontextualisierten ‚Raum‘ des Internets bewegen, werden sie im Vergleich zu vorhergehenden Schilderungen gefasster und gleichfalls distanzierter gegenüber ihren Schicksalsschlägen präsentiert:

And along with Kant, Hume and the other guys, the fire took everything else too: furniture, photographs, sanity, cat - - Zeno, my black and white cat who went the same way as the philosophers. I was left with a whole lot of nothing. (Was that a pop song?) So I have been Coping with Catastrophe, as my mother’s ohsohelpful selfhelp book would have it.

(MT, 251)

Im Vergleich zu ihrem Gespräch mit Martha während der Software-Installation entsteht in der E-Mail-Kommunikation der Eindruck, dass Pi ihr

---

<sup>167</sup> Pi nennt sich Sylvia und referiert dabei auf die Autorin Sylvia Plath, dennoch bleibt die Verbindung zur Autorin des Romans (Sylvia Brownrigg) offensichtlich (vgl. auch 1.4 in diesem Kapitel). JD gibt sich das Pseudonym ‚Hamlet‘.

<sup>168</sup> Vgl. MT, 246: „I think metaphysical means magic - - a kind of magic that comes from your own mind.“

Schicksal nun mit mehr Distanz (und sogar ein wenig Humor) erzählen kann. Das Internet bietet beiden Figuren einen Rahmen, in dem sie sich zu ihrer Vergangenheit distanzieren können. So gesteht JD, dass er sich durch die Internet-Publikation seines „Dierys“ nicht mehr vorstellen könne, Suizid zu begehen, dass es ihm besser gehe und dass er weiterleben möchte (vgl. *MT*, 331). Er führt daraufhin weiter aus: „But we are at that stage in our epistolary friendship, as you call it, where there’s no point in being anything but real with each other. Do you agree? And this, right now, is the ‘realest’ thing I can write to you“ (*MT*, 332). Somit bieten die E-Mails trotz der Verwendung von Pseudonymen, oder gerade durch sie, für JD und Pi Option zur Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit und Vertrautheit (vgl. *MT*, 260; 244). Die neuen Erfahrungen, die das Internet ermöglicht, lassen sie – wie Turkle (1998: 289) es umschreibt – mit ihren „Ich-Konstruktionen und Rekonstruktionen“ experimentieren und eine neue Sicht der Welt erlangen (vgl. ebd.: 70), was für beide einen heilenden Effekt hat.

Dieses Aufrichtigkeit kann als Zeichen gedeutet werden, dass *The Metaphysical Touch* dem Briefroman näher steht als andere E-Mail-Romane, denn Vertrautheit und Geständigkeit, das ‚Zeigen, wie man wirklich ist‘ (vgl. Kapitel II.1.2), gelten als zentrale Charakteristika vieler Briefromane. Durch die Präsenz dieser Thematik in *The Metaphysical Touch* lässt sich die in der Sekundärliteratur zu Brownriggs Roman kaum vorgenommene Differenzierung zwischen beiden Genres bzw. die tendenzielle Gleichstellung beider erklären.<sup>169</sup> So spricht etwa Keskinen (2004) von einer Rekontextualisierung des Genres Briefroman, wobei *epistolarity* in die E-Mail-Kommunikation übersetzt wird (vgl. Keskinen 2004: 384): „The technology of writing implements – whether quill or ball-point pens, typewriters, or computers – undoubtedly have some influence on the particulars of the epistolary genre but do not necessarily change its overall form“ (ebd.: 386).<sup>170</sup> Obgleich in *The Metaphysical Touch* einige thematische *topoi* des Briefromans erhalten bleiben und das typographische Dispositiv und damit die äußerlichen Kennzeichen der Medialität der E-Mail noch nicht abgebildet werden, darf nicht vergessen werden, dass es gerade die Medialität der E-Mail ist, die Pi und JD dazu verleiten, miteinander in Kontakt zu treten und ihnen hilft, wieder zurück ins Leben zu finden. Es ist die Immaterialität für Pi und die Unverbindlichkeit für JD, die sie durch das Medium kommunizieren lassen und sie überhaupt erst zusammenbringen. Das Schreiben eines Briefes wäre für Pi

<sup>169</sup> Neben Keskinen nimmt auch Rotunno stellenweise keine präzise Unterscheidung der beiden Genres vor. Ein Beispiel dafür ist ihre Bezeichnung „e-epistolaries“ für die E-Mail-Romane (Rotunno 2006: 70).

<sup>170</sup> Zudem sieht Keskinen (2004: 388) in der Bekenntnishaftigkeit der E-Mails in *The Metaphysical Touch* eine Art Beweis für die Gleichstellung von E-Mail- und Briefroman: „The reciprocity of reading and writing in epistolary fiction is analogous to the give-and-take of confidence sharing.“

ein nahezu unmögliches Unterfangen gewesen und hätte sie nicht aus ihrer Krise geführt.

Dass die E-Mails manchmal von den Figuren, – insbesondere von Pi, die erst im Begriff ist das Medium kennenzulernen – noch als „letters“ (u. a. *MT*, 154) bezeichnet werden, dass die E-Mails in Form von Inseln in die Handlung eingebettet werden und auch dass das typographische Dispositiv beim imitierenden intermedialen Bezug (noch) nicht vollständig fingiert wird,<sup>171</sup> unterstreicht vielmehr, dass sich das Genre E-Mail-Roman noch im Formierungsprozess befindet und dass sich der Roman langsam und behutsam an das Medium E-Mail annähert, was nicht zuletzt durch die vielen Reflexionen zur E-Mail im Text Ausdruck findet.

#### 1.4 Zentrale *topoi* und die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen unter dem Einfluss Neuer Medien als Programm des E-Mail-Romans

In *The Metaphysical Touch* kommt es nicht nur im Zuge der intermedialen Erwähnungen am Anfang des Romans zu metamedialen Reflexionen über das Medium E-Mail, sondern auch während der E-Mail-Kommunikation zwischen Pi und JD selbst. Wiederholt werden hier Themenkomplexe diskutiert, die auch in anderen E-Mail-Romanen auftauchen. Die Figuren reflektieren neben der bereits erwähnten Dichotomie zwischen dem zugleich privaten und öffentlichen Charakter der Internet-Kommunikation und dem teilweisen Verbergen der eigenen Identität beim E-Mail-Austausch ebenso über das Verhältnis zwischen Präsenz und Abwesenheit innerhalb der digitalen Kommunikation. So erklärt Pi das Mischverhältnis zwischen JDs Präsenz und gleichzeitiger Abwesenheit und bringt es mit dem Finden von Forschungsfragen in Zusammenhang:

[S]ometimes ideas come to you as if you were a poet or a songwriter [...] and you think - - I have to write about that NOW. So for instance I am beginning to think: I must look into the question of presence and absence; how absence of body can sometimes have no effect on the presence of a person in someone's life. [...] I might be tempted, as an example, to draw on yourself, pointing out that though you are perpetually, and by definition, out of my sight, you are rarely, as it happens, out of my mind.

(*MT*, 299; Hervorhebung im Original)

Im Zuge der E-Mail-Kommunikation kommt Pi das besondere und paradox anmutende Verhältnis gleichzeitiger Präsenz und Abwesenheit des Kommunikationspartners in den Sinn. Obgleich JD nicht wirklich anwesend ist und

---

<sup>171</sup> So wird etwa die Form einer E-Mail im Text noch nicht nachgebildet, ebenso wenig der vollständige E-Mail-Kopf. Jeder Mail ist lediglich ein Betreff vorgeschaltet und die Mails werden in einer anderen Schriftart abgebildet.

sie ihn physisch nicht wahrnehmen kann, ist er doch ständig in ihren Gedanken präsent. Seine Abwesenheit bedingt somit seine dauerhafte Präsenz in Pis Gedanken. Die E-Mail-Kommunikation bringt ihn zwar nicht physisch, dafür aber metaphysisch näher an sie heran, was ihr aber gleichzeitig seine doch andauernde physische Abwesenheit deutlich werden lässt. Auf diese Weise wird die von Flusser (1996: 306) erläuterte, paradoxe Eigenschaft der Medien „gleichzeitig zu verbinden und zu trennen“ im Roman aufgegriffen, inszeniert und problematisiert (vgl. Kapitel II.1.3).<sup>172</sup>

Dieses Beispiel von figuraler Reflexion zum Thema Präsenz und Abwesenheit in der E-Mail-Kommunikation zeigt, wie durch metamediale Überlegungen zur E-Mail innerhalb des intermedialen Bezugs bestimmte, für den E-Mail-Roman typische *topoi* entstehen können. Diese *topoi* (wie die Thematik um Identität oder das Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in der digitalen Kommunikation)<sup>173</sup> sind durch den intermedialen Bezug bedingt und ziehen sich durch eine Reihe von E-Mail-Romanen hindurch. In *The Metaphysical Touch* werden einige dieser Motive aufgegriffen, wobei auf Figurenebene ein metafiktionales Programm für das Genre E-Mail-Roman formuliert wird. So reflektiert JD in seiner letzten E-Mail an Pi – bevor er den Kontakt mit ihr komplett abbricht – über die Effekte der elektronischen Kommunikation auf menschliche Gedanken.

It is weird, isn't it, the effects these electronic words have on our hearts and minds? One day someone will have to come along and philosophize about how this medium is changing human relations. Maybe, in fact, it will be you, Sylvia, who will do that. That seems to me a suitable postfire project: detailing the shape of a new world mediated for us through electronic lines; a world where presence and absence are shifting their meanings. What do you say? I have no doubt you could write a hefty NY Times bestseller on the subject. The Metaphysical Touch: How our hearts and minds are now moved by beings unseen. Getting global and millennial about the new kinds of existence.  
(MT, 353)

JD spricht hier nicht mehr länger nur über das Medium E-Mail und dessen Medialität, sondern stellt auch Überlegungen zu den Konsequenzen von E-Mails und Internet für zwischenmenschliche Beziehungen an. In einem metafiktionalen Kommentar schlägt er Pi vor, ein Buch zu schreiben, in dem es genau um den Einfluss neuer Kommunikationswege wie E-Mail auf zwischenmenschliche Beziehungen geht. Dabei überlegt er, der Roman könne den Titel „The Metaphysical Touch“ tragen, wodurch ein metafiktionaler Kommentar zum Roman und dessen Funktionspotential auf Figurenebene

---

<sup>172</sup> Vgl. hierzu auch die Analysen zu *Gut gegen Nordwind* (2006) und *Alle sieben Wellen* (2009).

<sup>173</sup> Diese *topoi* kommen auch noch in den folgenden Analysen zur Sprache. Die Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit der E-Mail-Kommunikation ist etwa eines der zentralen Themen in Gibsons *Pattern Recognition*.



vorgenommen wird.<sup>174</sup> Dass Pis Pseudonym dabei gleichzeitig mit dem Vornamen der Autorin Brownrigg übereinstimmt und sie an dieser Stelle auch noch einmal explizit mit dem Namen „Sylvia“ angesprochen wird, potenziert das metafiktionale Moment und stellt gleichwohl die Frage in den Raum, inwiefern der Roman sein selbst formuliertes Ziel selbst einzulösen vermag – oder hier nicht nur das Programm von Brownriggs Roman, sondern vielmehr das eines ganzen neuen Genres formuliert wird.

An dieser Stelle soll deshalb die These aufgestellt werden, dass JD nicht nur eine Zielsetzung für den Roman *The Metaphysical Touch* formuliert, sondern ein Programm für das Genre des E-Mail-Romans formuliert. Wie auch in den folgenden Analysen zu sehen sein wird, thematisieren und inszenieren die Romane – auf je unterschiedliche Weise – die Konsequenzen und Veränderungen, die Internet und E-Mail in verschiedenen Sphären (wie Freundschaft, Liebe oder Arbeit) für die zwischenmenschlichen Beziehungen mit sich bringen und fragen danach, wie sich Denkstrukturen durch den Einfluss neuer Kommunikationsmedien verändern können. Dadurch reihen sich die E-Mail-Romane und somit auch der bereits 1998 erschienene Roman *The Metaphysical Touch* in prominente zeitgenössische, kulturelle Diskussionen ein und nehmen eine Beobachterrolle an, indem sie diese Frage ins Zentrum stellen.<sup>175</sup> *The Metaphysical Touch* kommt dabei eine wegweisende Funktion zu, indem das Programm eines sich noch zu entwickelnden Genres bereits deklariert wird.

### 1.5 Resümee

Sylvia Brownriggs Roman ist ein frühes Beispiel für die ‚Berührung‘ zwischen dem Kommunikationsmedium E-Mail und den Strukturen des Romans. Die imitierenden intermedialen Bezüge finden blockweise Einzug in den Text; die Kommunikation über E-Mail entwirft eine Parallelwelt, deren Zusammenschluss mit der ‚wirklichen‘ Welt der Figuren außerhalb des Internets unmöglich ist: Die eigenständige *textual virtual world* bleibt auf sämtlichen Ebenen des Romans in und von der *textual actual world* isoliert. Korrespondenz per E-Mail ist noch nicht selbstverständlich, sie kann noch nicht als vertrautes Kommunikationsmedium gelten, dessen Normalität sich im kulturellen Alltag der Figuren – und auch der außerfiktionalen LeserInnen – etabliert hat. Die E-Mail-Kommunikation stellt etwas Neuartiges dar,

---

<sup>174</sup> Gleichzeitig wird damit eine Herausgeberfiktion inszeniert, indem der mögliche Kontext der Entstehung des Romans durch die *story* selbst umrissen wird.

<sup>175</sup> Vgl. z. B. Brinkbäumer (2010), von Bredow et al. (2010) oder Boie (2010). Zudem hat das Online-Magazin *Edge.org* die Frage, wie das Internet das Denken verändert, an Autoren, Wissenschaftler und Künstler gerichtet und die Antworten veröffentlicht [URL: [http://www.edge.org/q2010/q10\\_index.html](http://www.edge.org/q2010/q10_index.html); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012]. Ebenso geht auch Frank Schirrmacher (2009) dieser Frage in *Payback* nach.

wodurch Einführungen in medienspezifische Besonderheiten erklärt werden können.

Allein schon der Titel des Romans drückt den magischen und transzendentalen Charakter aus, der der E-Mail-Kommunikation in *The Metaphysical Touch* zugeschrieben wird. Die E-Mails muten ‚unwirklich‘ an und sind noch nicht Teil der realen Welt – eine Eigenschaft, die für einige frühe E-Mail-Romane zutrifft. Gleichzeitig geht der intermediale Bezug auf E-Mails mit dem Aufkommen bestimmter *topoi* einher, deren Thematisierung durch die Medialität der E-Mail und ihrer Inszenierung im Roman begünstigt wird. Diese *topoi* (wie z. B. das gegenseitige Kennenlernen über E-Mail, die Frage nach einem gemeinsamen Treffen in der ‚wirklichen‘ Welt, das Experimentieren mit Identität oder auch das paradoxe Zusammenspiel gleichzeitiger An- und Abwesenheit), die auch in Brownriggs Roman aufgegriffen werden, kommen durch den intermedialen Bezug in vielen E-Mail-Romanen vor und können deshalb als genrespezifisch angesehen werden.

Trotz dieser für den E-Mail-Roman typischen *topoi* ist die Verwandtschaft des E-Mail-Romans zum Briefroman in *The Metaphysical Touch* noch deutlicher zu erkennen als in anderen Werken. Der Text vermag (noch) nicht das komplette typographische Dispositiv der E-Mail zu imitieren, darüber hinaus sind die Mails oftmals lang und muten teilweise briefartig an. Allerdings finden viele intermediale Bezüge in Form von Erwähnungen statt, in denen die Figuren eine Reihe metamedialer Reflexionen zur E-Mail anstellen. Zudem wird die Kontaktaufnahme zwischen den ProtagonistInnen erst im virtuellen Raum des Internets überhaupt möglich, was den Roman vom Genre des Briefromans abgrenzt.

In *The Metaphysical Touch* wird der traditionelle Roman an das Medium E-Mail herangeführt, wodurch – hier noch ‚vorsichtig‘ – dessen Grenzen ausgetestet werden. Dem eigens formulierten Anspruch, darzustellen, wie sich menschliches Zusammenleben im Zuge der Neuen Medien des Internets verändert, kommt der Roman zwar nach, trennt jedoch *textual actual world* und *textual virtual world* noch strikt voneinander. Die virtuelle E-Mail-Kommunikation bleibt zwar nicht ganz ohne Effekte für die eigentliche Welt, diese Effekte sind aber vor allem noch internalisiert. Der Roman stellt folglich eine frühe Stimme im Diskurs zur Veränderungen des Zusammenlebens durch neue Kommunikationswege dar.

Gemäß dieser Eigenschaften lässt sich Brownriggs Roman im Denkmodell der Skala zur Ordnung und Systematisierung von E-Mail-Romanen relativ nah am linken Pol der hybriden E-Mail-Romane positionieren: Der intermediale Bezug wird nur passagenweise vollzogen, die Handlung außerhalb der E-Mail-Kommunikation wird durch eine erzählende Instanz vermittelt, die *textual actual world* und die *textual virtual world* bleiben getrennt und die Reflexionen über das Medium E-Mail sind vergleichsweise dominant. Die Integration der E-Mail in *The Metaphysical Touch* wirkt daher noch recht verhalten. Im hybriden E-Mail-Roman *Juliet, Naked* (2009) von

Nick Hornby dagegen gehen die Figuren bereits vertrauter mit dem Internet und E-Mails um. Obgleich die E-Mails hier auch nur stellenweise in den Roman Einzug finden, ist die Integration der E-Mail in die Romanstruktur in Hornbys Roman komplexer als noch in *The Metaphysical Touch*.

## 2. E-Mails im Kontext von Online-Fankultur in Nick Hornbys *Juliet, Naked*

In Nick Hornbys 2009 erschienenem, hybriden E-Mail-Roman *Juliet, Naked* sind die E-Mails strukturell sowie inhaltlich nicht mehr isoliert, sondern sowohl auf der *story*-Ebene in das Leben der Figuren als auch auf der *discourse*-Ebene in die Romanstruktur eingeflochten. Der Roman erzählt die Geschichte einer Fangemeinde, deren Mitglieder im Rausch vermeintlicher Expertise ein gänzlich falsches Bild ihres Idols im Internet konstituieren und ihren Musikstar damit in eine tiefe Identitäts- und Schaffenskrise stürzen. Wie bereits in *Fever Pitch* (1992) oder *High Fidelity* (1995) stellt Hornby auch in *Juliet, Naked* seine Affinität zu ‚lebensnahen‘ Themen unter Beweis, indem sich die Handlung des Romans – analog zu den zuvor publizierten Romanen – um Fankultur, Popmusik, Lebens- und Beziehungskrisen sowie Identitätskonstruktionen dreht (vgl. Gurr 2007: 184).<sup>176</sup>

Durch die stellenweise eingebundene E-Mail-Kommunikation im Roman (in Form von Erwähnungen, indirekten Wiedergaben und Imitationen) können die Gerüchte der Internet-Fangemeinde korrigiert und richtiggestellt werden. Als Stoff des Alltäglichen nehmen E-Mails und Internet-Kommunikation in *Juliet, Naked* (im Folgenden: *JN*) im Vergleich zu *The Metaphysical Touch* (1998) keinen Sonderstatus ein, sondern sind für die Figuren gewöhnliche Instrumente der Kommunikation. Der elf Jahre später veröffentlichte Roman Hornbys zeigt die ProtagonistInnen im vertrauten Umgang mit E-Mails und Internet, wobei sie – im Gegensatz zu den frühen E-Mail-Romanen<sup>177</sup> – keinerlei Einführungen in die Kommunikationsstrukturen und -regeln neuer Medien mehr bedürfen. Sicher bewegen sie sich im Netz, erstellen Fanwebsites, ‚googeln‘ und nutzen Online-Lexika, um sich zu informieren, wobei, analog zu der Versiertheit der Figuren in den Kommunikationsstrukturen des Netzes, auf Seiten der LeserInnen die Zugehörigkeit zur

---

<sup>176</sup> Für die Darstellung solcher lebensnaher, bisweilen profaner Themen eignet sich der E-Mail-Roman besonders, da einige Romane ohnehin pop- oder sogar trivialliterarische Inhalte aufweisen, was auf das Bezugsmedium zurückgeführt werden kann. Als mittlerweile alltägliches und hochfrequentiertes Kommunikationsmedium werden E-Mails nicht selten zur Verhandlung alltäglicher Themen wie Liebesbeziehungen oder Lebenskrisen (vgl. Gurr 2007: 184) genutzt. In den E-Mail-Romanen findet die E-Mail häufig als populäres Massenkommunikationsmedium Einzug, wodurch in popliterarischer Manier Kommunikationspraktiken archiviert werden.

<sup>177</sup> Wie etwa *The Metaphysical Touch* (1998) oder auch *E-Mail. A Love Story* (1996).

„Online-Generation“ erwartet wird. Das kulturelle Wissen um die Gebrauchsweisen des Internets wird somit auf der RezipientInnen-Seite als gegeben vorausgesetzt.<sup>178</sup> Internet- und E-Mail-Kommunikation können auf diese Weise als Basis und Beschleuniger der Konfliktentwicklung im Roman fungieren.

Die ProtagonistInnen Annie und Duncan sind seit 15 Jahren ein Paar. Gleichwohl wird ihre Beziehung von einer ungeteilten Leidenschaft überschattet, denn Duncan ist ein fanatischer Anhänger des seit über zwanzig Jahren „abgetauchten“ amerikanischen Singer-Songwriters Tucker Crowe.<sup>179</sup> Er reiht sich somit in die Gruppe derer Protagonisten Hornbys ein, die beziehungsunfähig und unreif von einer Leidenschaft (Musik oder Fußball) beherrscht werden und dabei sämtliche ihrer sozialen Kontakte vernachlässigen (vgl. Gurr 2007: 185). Duncans extremer Fanatismus, der durch das Internet geschürt wird, dominiert und gefährdet die Beziehung, da Annie diesen Fankult weder teilt noch nachvollziehen kann. Duncan hat eigens für die „Crowologists“ (JN 17), so lautet der Name der selbst ernannten Fangemeinde, eine Website errichtet, auf der sich die wenigen Fans vernetzen und regelmäßig Informationen über ihr Idol austauschen können. Als ein neues Album Tucker Crowes mit bisher unveröffentlichten Rohversionen der Songs des Erfolgsalbums „Juliet“ erscheint, postet Duncan eine übertrieben überschwängliche Rezension auf seiner Website. Annie reagiert daraufhin selbst mit einer eigenen Besprechung des neuen Albums „Juliet, Naked“ und stellt nicht nur die Qualität des Albums, sondern auch Duncans Rezension eindringlich in Frage. Ausgerechnet auf Annies Rezension hin tritt Tucker mit ihr per E-Mail in Kontakt, wodurch beide beginnen, einander regelmäßig E-Mails zu schreiben. In den Mails entlarvt Tucker beinahe alle Informationen als falsch, die über ihn im Internet und auf der Website Duncans kursieren. Nichtsdestotrotz haben ihn diese Gerüchte in eine langjährige Identitäts- und Schaffenskrise gestürzt, aus der er schließlich am Ende des Romans durch Annies Unterstützung herausfindet.

Die E-Mails, die Tucker und Annie einander schreiben, fungieren im Roman vor allem als Korrektiv der Informationen, die sich über Duncans Fanseite verbreitet haben. Sie übernehmen eine zentrale Rolle in der Handlungsentwicklung, indem sie durch ihre Funktion Wendepunkte einleiten und

---

<sup>178</sup> Jens Gurr (2007: 184) konstatiert, dass auch Hornbys Romane, ebenso wie postmoderne Romane der „Hochliteratur“, kulturelles Wissen voraussetzen. Dieses Wissen bezieht sich ihm zufolge auf die zeitgenössische Popkultur.

<sup>179</sup> Vgl. Henry Jenkins (1992: 12) zu Fans und Fankultur. Fan ist die Abkürzung von „fanatic“: „[T]he term ‘fan’ [...] never fully escaped its earlier connotations of religious and political zealotry, false beliefs, orgiastic excess, possession, and madness, connotations that seem to be at the heart of many of the representations of fans in contemporary discourse“ (Jenkins 1992: 12). Diese Konnotationen greift auch Hornby durch die negative Darstellung der Figur Duncan auf.

die Rolle von *kernels* (Katalysatoren der Handlungs- und Konfliktentwicklung) einnehmen.<sup>180</sup>

## 2.1 Internet-Fankultur und E-Mail-Kommunikation als Fundamente und Katalysatoren des Konflikts

Das Internet ist von Beginn an im Roman präsent und stellt mit Duncans Fanseite die Basis für die Handlungs- und Konfliktentwicklung dar. Neue Möglichkeiten der Kommunikation und Vernetzung mit Gleichgesinnten schüren Duncans Interesse für den Singer-Songwriter Tucker Crowe und lassen ihn seine Partnerschaft mit Annie vernachlässigen. Gleich zu Beginn des Romans beklagt Annie den Einfluss des Internets auf Duncan und ihre gemeinsame Beziehung: „And then the internet came along and changed everything. [...] [N]ow the nearest fans lived in Duncan's laptop [...] and Duncan spoke to them all the time“ (*JN*, 6). Die Kommunikationsstrukturen des Internets haben Duncans Möglichkeiten, sich mit seinem ‚Hobby‘ zu beschäftigen, um ein Vielfaches erhöht und damit die Beziehung zwischen Annie und Duncan zusätzlich belastet. Der revolutionäre Charakter des Internets („the internet [...] changed everything“) wird somit in *Juliet, Naked* u. a. in Bezug auf Fans herausgestellt. Hornby greift auf eines seiner favorisierten Themen, die Fankultur, zurück und platziert ihren Aktionsraum im Cyberspace des Internets, wo die medialen Informations- und Distributionswege neue Möglichkeiten der Gruppenbildung und Kommunikation bereitstellen.<sup>181</sup> Für die Fangemeinde wird das Internet zum alltäglichen Kommunikationsraum,<sup>182</sup> in dem sie nach Henry Jenkins (1992: 2) eine „alternative social community“ entwirft. Der Roman inszeniert auf diese Weise die Entstehung alternativer Fankulturen im Internet und erzählt, was auch Christian Wenger (2006: 239) in seiner Studie zur Gemeinschaft und Identität in Fankulturen konstatiert: „Das Internet hat die Kommunikationsmöglichkeiten und in der Folge die sozialen und kulturellen Strukturen des Fandoms zugleich erweitert und verändert.“ Wenger zufolge beeinflusst der Kommunikationskanal die Kultur der Fans in einem hohen Maße. Im Internet wird der Informationsfluss vielfältiger. Durch die Öffentlichkeit des Netzes sind Informationen vermehrt und schneller zugänglich, was die Praktiken der Fankultur im Internet entscheidend formt (vgl. ebd.).

---

<sup>180</sup> Zu *kernels* vgl. Barthes (1982: 265).

<sup>181</sup> Gurr (2007: 186) stellt die Musik in *High Fidelity* als Mittel zur Gruppenbildung und Ausgrenzung anderer dar. In *Juliet, Naked* erfüllt sie eine ähnliche Funktion, die allerdings durch die Fanpraktiken im Internet noch potenziert wird. Dort schaffen sich die selbst ernannten Experten einen eigenen Raum, in dem sie ihrem Fankult in Abgrenzung zu anderen nachgehen können.

<sup>182</sup> Vgl. Jenkins (1992: 1): „[W]e are beginning to develop a more sophisticated understanding of how these groups [media fans] relate to the mass media and draw upon it as a resource in their everyday life.“

Zudem betont Wenger (ebd.: 238) aber auch die „Pluralisierung der Perspektiven“ durch Online-Fankulturen, wenn er erläutert: „Die Ungleichzeitigkeit, mit der Nachrichten veröffentlicht werden, und die Subjektivität der jeweiligen Darstellung nicht offizieller Versionen ist ein ständiger Generator und Katalysator von Gerüchten.“ Insbesondere diese Pluralisierung bzw. Auffächerung der Perspektiven wird auch in *Juliet, Naked* behandelt, da die Informationen der Fans keineswegs der Wahrheit entsprechen, was im Roman zu einer multiperspektivischen Auffächerung der Erzählung führt. So stehen die Darstellungen Duncans sowie die Informationen der Websites im Internet den tatsächlichen Lebensverhältnissen Tucker Crowes diametral gegenüber. Die offenen Kommunikationsstrukturen des Netzes forcieren die Entstehung von Gerüchten und führen zu voneinander abweichenden Darstellungen derselben Ereignisse und Sachverhalte. Anhand dieser multiperspektivischen Struktur wird im Roman nicht nur das übertriebene Agieren in Online-Fannetzwerken beschrieben, sondern auch karikiert. Durch die negativen Auswirkungen auf zwischenmenschliche Beziehungen und die falschen Angaben, die auf der Fanwebsite zirkulieren, wird eine kritische Haltung gegenüber übersteigerten Internet-Fankulturen eingenommen.

Eine Richtigestellung der fehlerhaften Darstellung im Internet erfolgt durch den intermedialen Bezug auf die E-Mails, die wiederholt in die erzählenden Passagen der Fokalisierungsinstanzen<sup>183</sup> eingebunden sind und als Garant von Privatheit den Gegenpol zu den öffentlich zugänglichen Informationen zahlreicher Websites im Internet bilden. Auf diese Weise kommt den E-Mails im Vergleich zu anderen fremdmedialen Referenzen<sup>184</sup> im Roman eine hervorgehobene Stellung zu,<sup>185</sup> da sie nicht nur als einziges Kommunikationsmedium wiederholt im Text intermedial imitiert werden, sondern zudem in Opposition zu anderen Kommunikationswegen die Funktion eines Korrektivs einnehmen. So stellt Tucker in seinen E-Mails an Annie Informationen, die über ihn im Internet kursieren, richtig, wodurch Gerüchte, die durch die Fans entstanden sind, als falsch entlarvt werden können.

Durch die Opposition zwischen E-Mails als Garant für Privatheit und den überwiegend falschen Informationen der öffentlich zugänglichen Internetseiten macht der Roman *Juliet, Naked* das Spannungsfeld zwischen privater und öffentlicher Kommunikation im Netz zum Thema. Die Kommunikation

---

<sup>183</sup> Fokalisierungsinstanzen im Text sind Annie, Duncan und Tucker, wobei die E-Mails nur in die Passagen eingebettet sind, in denen die Fokalisierung bei Annie und Tucker liegt.

<sup>184</sup> Neben den E-Mails wird durch intermediale Erwähnungen auch auf andere Kommunikationswege des Internets bzw. auf diese im Allgemeinen referiert. Darüber hinaus werden jeweils einmalig ein Wikipedia-Artikel sowie einige Website-Einträge am Ende des Romans imitiert.

<sup>185</sup> Mit ‚hervorgehobener Stellung‘ ist hier ausdrücklich nicht der Sonderstatus gemeint, den die Mails in *The Metaphysical Touch* aufgrund ihrer Unbekanntheit und Neuheit einnehmen. Vielmehr ist hier die Darstellung in Form intermedialer Imitationen und die damit einhergehende entlarvende Funktion gemeint.

über die Fanwebsite steht dabei für die Öffentlichkeit sowie gleichzeitige Inkorrektheit der Informationen, während E-Mails die vertraute und ehrliche Zweierkommunikation forcieren. Im Gegensatz zu *Pattern Recognition* (2003) bietet die E-Mail in Hornbys Roman eine Plattform zur privaten Kommunikation und stellt ein Gegengewicht zu öffentlich genutzten digitalen Kommunikationswegen wie Blogs oder Websites dar. Der Roman inszeniert das gegenseitige Kennenlernen und Verlieben über dieses Medium und rekurriert auf diese Weise – passend zum popliterarischen „Gewand“ (Nünning 2003) – auch hier auf kulturelle Alltagspraktiken, da E-Mails häufig als Medium der intimen Kommunikation genutzt werden.<sup>186</sup> In der popkulturellen Manier des starken Gegenwartsbezugs (vgl. Gansel/Neumeister 2003: 185) greift *Juliet, Naked*, analog zu anderen E-Mail-Romanen,<sup>187</sup> die Liebesthematik auf, inszeniert das gegenseitige Kennenlernen über Mail im Kontext der Internet-Fankultur und archiviert in der Tradition der Popliteratur die Gegenwartskultur des Internets.<sup>188</sup> Das Internet ist hierbei, ähnlich wie Musik, Fernsehen oder Werbung, nach Boris Groys (vgl. 1992: 56) und Moritz Baßler (vgl. 2002: 21) als profaner Raum zu begreifen, der bisher nur wenig Zugang zu den kulturellen Archiven, hier vor allem zu dem der Literatur, erhalten hat.

Der Eindruck der Privatheit wird durch die Korrektiv- bzw. Bekenntnisfunktion, die den E-Mails in *Juliet, Naked* zukommt, verstärkt. Anders als in Brownriggs Roman ist diese Funktion allerdings nicht primär auf die Neuheit des Genres und ein noch vergleichsweise starkes Verhaftetsein in den Strukturen des Briefromans zurückzuführen, sondern vielmehr als Kritik an den Kommunikations- und Informationsstrukturen des Internets und insbesondere des dort gelebten Fankults zu begreifen. Allein die E-Mail vermag die falschen Informationen aufzudecken. Selbst als Tucker und Annie sich schon persönlich kennengelernt haben, nutzt Tucker eine E-Mail, um Annie zu gestehen, dass die Inhalte seines ersten Albums ‚Juliet‘, entgegen der im Internet kursierenden Gerüchte, reine Erfindung sind. Diese Wahrheit scheint ihm gerade aufgrund der Gerüchte im Netz, sein Album sei höchst autobiographisch, als besonders schwerwiegend.

Bedingt durch diese Korrektivfunktion läuten die E-Mails im Roman Wendepunkte ein und fungieren gleichzeitig als Katalysatoren der Handlung. Allein die Tatsache, dass Tucker mit Annie nach der Veröffentlichung ihrer Rezension per E-Mail Kontakt aufnimmt, verleiht der Handlung einen entscheidenden Wendepunkt. So tritt Tucker mit seiner ersten E-Mail an Annie

---

<sup>186</sup> Vgl. Kapitel II.1.3.

<sup>187</sup> Als paradigmatische Beispiele können hier die Romane Glattauers, Fletchers *E-Mail. A Love Story* oder McCarthys Trilogie genannt werden.

<sup>188</sup> Zur archivarischen Funktion von Popliteratur vgl. Baßler (2002). Nünning (2003) und Gurr (2007) führen in Anlehnung an Baßler Pop-untypische Elemente in Hornby-Romanen an. Gurr stellt dabei den moralisierenden Charakter von *High Fidelity* – der sich jedoch auch in *Juliet, Naked* beobachten lässt – als Unterschied zu deutschen Pop-Romanen heraus.

nicht nur als abwesendes Streitobjekt in ihrer Beziehung, sondern auch als agierende Figur und – nach dem ersten E-Mail-Kontakt – als Fokalisierungsinstanz in die Handlung ein. Die Geständnisse, die er ihr in den Mails macht, korrigieren die bis dahin über ihn preisgegebenen Informationen und stellen die Handlung in ein anderes Licht. Durch den E-Mail-Wechsel verlieben sich Annie und Tucker ineinander und verabreden schließlich ein Treffen, wodurch ihnen die Trennungen, die sie jeweils durchmachen, bedeutend leichter fallen.<sup>189</sup> Darüber hinaus werden Duncan und der von ihm initiierte Fankult durch die Richtigstellungen in Tuckers E-Mails bloßgestellt. Die Fankulturpraktiken stellen bei all dem die Basis der Konfliktentwicklung dar, denn die Gerüchte der Fans lassen Tucker erst in die Identitätskrise stürzen, aus der heraus er schließlich den E-Mail-Kontakt mit Annie beginnt.

## 2.2 Selbstbildverlust durch Fremdzuschreibungen der Fangemeinde

Analog zu vielen der hier behandelten E-Mail-Romane wird auch in *Juliet, Naked* das Thema der Identitätskonstruktion in der computervermittelten Kommunikation hervorgebracht. Die Thematik um die Konstruktion von Identität (häufig mittels popkultureller Produkte) spielt in vielen Hornby-Romanen eine zentrale Rolle.<sup>190</sup> Anders als aber in *High Fidelity*, *The Metaphysical Touch* oder auch *Gut gegen Nordwind* steht hier nicht die eigene Identitätskonstruktion, das selbstständige Vagabundieren durch unterschiedliche Identitäten (vgl. Turkle 1998: 287) oder die (Re-)Konstruktion der Identität des Kommunikationspartners im Fokus, sondern vielmehr das Bild, das die Internet-Fangemeinde von ihrem Idol, Tucker Crowe, entwirft. Basierend auf überwiegend falschen Informationen (wie z. B. auf sein Aussehen, die Anzahl seiner Kinder oder seinen Wohnort bezogen) nehmen die Fans Fremdzuschreibungen vor, die mit den tatsächlichen Lebensumständen Tuckers kaum übereinstimmen. Somit kursieren über Tucker Gerüchte im Internet, die ihn einen verklärten Blick auf sich selbst und seine Karriere annehmen lassen:

He could Google his name and come up with thousands of hits, and as a consequence he'd started to think about his career as something that was still current, somehow, rather than something that had died a long time ago. If you looked at the right websites he was Tucker Crowe, mysterious reclusive genius, rather than Tucker Crowe, former musician, ex-person.

(JN, 53)

---

<sup>189</sup> Duncan betrügt Annie, worauf sich beide voneinander trennen. Zur gleichen Zeit beendet auch Cat, die Partnerin Tuckers, die Beziehung zu diesem.

<sup>190</sup> So nutzen die Figuren in Hornbys Romanen häufig die Produkte der Populärkultur als Mittel zur Identitätskonstruktion (vgl. Gurr 2007: 185 f.; Nünning 2003: 36).



Trotz seiner jahrelangen Zurückgezogenheit vermitteln die Darstellungen im Internet Tucker den Eindruck, ein immer noch praktizierender, populärer Künstler zu sein. Gleichzeitig hindern ihn diese Gerüchte daran, seine Karriere erneut aufzugreifen. Die Angst, im Vergleich zu den im Internet zirkulierenden Mythen eine Enttäuschung zu sein, wiegen für ihn zu schwer. So erklärt er Annie sein Dilemma in einer E-Mail: „The fact is, some of these myths are so colorful that they have deterred me from re-entering the world; it seems to me people were having more fun with me gone than they could ever have if I was around“ (JN, 64). Die Gerüchte üben Druck auf ihn aus und lassen ihn in der Vorstellung verharren, er selbst könne den Fans nicht genügen. Die zahlreichen fehlerhaften Fremdzuschreibungen, die die Fans gegenüber Tucker im Internet vornehmen, führen somit dazu, dass er sein eigenes Selbstbild verliert.

Das Motiv des Verlusts der Konstituenten der eigenen Identität wirkt leitmotivisch durch die Handlung des Romans hindurch. Auf Annies anfängliche Frage, ob es sich bei seiner ersten E-Mail denn auch wirklich um ihn, um Tucker Crowe, handelt, findet er nur schwerlich eine Antwort:

Well, it was him, he was almost positive, but for some reason he'd started fretting about how he could prove it to her: as far as he could see, there was no good way of doing it. [...] [E]very single scrap of the biographical trivia about him that floated around the internet like so much spacejunk was all untrue, as far as he could tell.

(JN, 53)

Aufgrund der fehlerhaften Berichte, die seine Fans über ihn im Netz verbreitet haben, findet Tucker keinen Weg zu beweisen, dass es wirklich er selbst ist, der schreibt. Gerade das Internet, das im kulturellen Alltag häufig für Recherchen, Informationszuwachs oder den Beleg vager Vermutungen konsultiert wird, hindert Tucker im Roman daran, einen Beweis zu finden, dass es sich beim Absender seiner E-Mail tatsächlich um ihn handelt. Dadurch, dass das Internet in *Juliet, Naked* seiner oft genutzten Beleg-Funktion beraubt wird, klingt Kritik an dem Wahrheitsanspruch an, der vielen öffentlich zugänglichen Informationen im Netz zugeschrieben wird. Im Falle Tuckers führen die Gerüchte zum Verlust seines Selbstbildes, wodurch er sich wiederholt von sich und seinen Handlungen zu distanzieren versucht: „I am very much me, and today I am very much wishing I wasn't“ (JN, 66); „All in all, I am a long way from being me at the moment“ (JN, 207).

Die Kommunikationsstrukturen des Internets haben somit nicht nur das Leben von Annie und Duncan verändert, sondern auch das von Tucker: „But the internet had changed everything: nobody was forgotten any more“ (JN, 53). Trotz seines jahrelangen Verweilens in der Zurückgezogenheit macht das Internet ihn zum Star und führt dazu, dass nichts und niemand vergessen oder vergänglich werden können. Die Websites präsentieren gleichwohl

überwiegend falsche Informationen, was Tucker – ähnlich wie einige ProtagonistInnen aus anderen E-Mail-Romanen<sup>191</sup> – die eigene Identität als ein „Repertoire an Rollen“ (Turkle 1998: 289) empfinden lässt. Mit diesen Rollen kann im Internet, vergleichbar mit einem „Soziallabor“ (ebd.), zwar experimentiert werden, allerdings erfolgt in Tuckers Fall dieses Experimentieren unfreiwillig. Nicht er nimmt je nach Kontext eine spezifische Rolle an, sondern die Fangemeinde schreibt ihm eine neue zu. Der übertriebene Fankult im Internet entwirft für ihn eine alternative Identität, von der er sich nicht abzugrenzen vermag.

Der Einfluss des Netzes wird dabei durch die beinahe gleiche Wortwahl an zwei unterschiedlichen Stellen des Romans („But the internet had changed everything“ (JN, 53) und „And then the internet came along and changed everything“ (JN, 6)) zusätzlich hervorgehoben. Mit dem wiederkehrenden Motiv des revolutionären Charakters des Internets für zwischenmenschliche Beziehungen (sowohl für die Zweierbeziehung als auch für die zwischen Individuum und Fankollektiv) werden auch in *Juliet, Naked* Fragen, wie „Was bedeuten computervermittelte Kommunikationen für soziale Beziehungen?“ (Lyon 1998: 87) und „Wie wirken sie sich auf Konstruktionen eigener und anderer Identität(en) aus?“ (vgl. u. a. Turkle 1998; Vattimo/Welsch 1998a), aufgeworfen und narrativ verhandelt.

### 2.3 Intermedial inszenierte Figureneinführung in die Handlung

Durch die intermedialen Bezüge auf die E-Mail zeigt der Roman, wie sich E-Mails und Internet auf eine neue, im Entstehen begriffene soziale Beziehung zweier Kommunikationspartner auswirken können. Dabei wird das gegenseitige Kennenlernen von Tucker und Annie per E-Mail durch die Art des intermedialen Bezugs inszeniert, die intermedialen Bezüge somit inhaltlich funktionalisiert. Auf der *discourse*-Ebene tritt Tucker das erste Mal durch seine zwei kurzen E-Mails nach Annies Rezension in der Handlung auf. Mit diesen Nachrichten wird er vom passiven Streit- und Fanobjekt zum agierenden Subjekt. Seine Identität aber bleibt durch die Verwendung eines Pseudonyms auf der *story*-Ebene sowie durch die intermediale indirekte Wiedergabe seiner E-Mail auf der *discourse*-Ebene nicht nur für die Fokalisierungsinstanz Annie, sondern auch für den/die LeserIn zunächst noch im Unklaren. So sind beide E-Mails, die er an Annie verschickt, typographisch noch nicht vom Rest des Textes abgehoben. Sie werden lediglich von der Fokalisierungsinstanz Annie erwähnt und wiedergegeben, der Inhalt somit durch Annie zitiert:

---

<sup>191</sup> Die ProtagonistInnen aus *Spam! Ein Mailodram, e. A Novel* sowie *e<sup>2</sup>* machen bewusst von diesen Rollen Gebrauch. Die Protagonistin aus *E-Mail. A Love Story* lässt sich das Wandeln durch unterschiedliche Identitäten von ihrem E-Mail-Partner, Buck, erklären: „I think people take on these other identities in an attempt for more anonymity“ (*E-Mail. A Love Story*, 43).

This time, however, there were two emails, from someone called Alfred Mantalini. The first was entitled 'Your Review'. It was very short. It said, simply, 'Thank you for your kind and perceptive words. I really appreciated them. Best wishes, Tucker Crowe.' The title on the second was 'PS' and said, 'I don't know if you hang out with anyone on that website, but they seem like pretty weird people, and I'd be really grateful if you didn't pass on this address.'

(JN, 44)

Indem der Text das typographische Dispositiv der E-Mail nicht abbildet, sondern den Inhalt der Mails wiedergibt, werden die Nachrichten Tuckers an dieser Stelle des Romans noch nicht intermedial imitiert. Sie werden vielmehr durch Annies Augen wiedergegeben und finden folglich als eigenständiger Erzählmodus zu Anfang des Romans noch keinen Eingang in den Text. Analog zu den fehlerhaften Darstellungen im Internet erhält die Figur Tucker dadurch zunächst weder auf der *story*- noch auf *discourse*-Ebene eine eigene Stimme oder konkrete Gestalt und kommt selbst nur durch die Fokalisierungsinstanz Annie zu Wort. Diese formale Gestaltung geht zudem mit der inhaltlichen Ungewissheit einher, dass an dieser Stelle im Roman sowohl für Annie als auch für den/die LeserIn noch nicht erkennbar ist, ob es sich bei dem E-Mail-Absender tatsächlich um Tucker Crowe handelt. Der Zweifel wird durch das Verwenden des Pseudonyms „Alfred Mantalini“ noch verstärkt. Erst ab dem Moment, in dem Tuckers Identität für Annie und den/die LeserIn bewiesen erscheint – indem Tucker als Fokalisierungsinstanz in die Handlung tritt und via E-Mail die zahlreichen Fehlangaben des Internets zu korrigieren vermag – werden die E-Mails auch direkt als Erzählmodus eingeführt und im Text imitiert.

Zwischen der intermedialen Wiedergabe und den später folgenden intermedialen Imitationen wird im Roman ein Wikipedia-Artikel imitiert, der Informationen zu Tuckers Leben und seiner Musik beinhaltet.<sup>192</sup> Die meisten dieser Informationen entpuppen sich jedoch im darauf folgenden Kapitel, in dem Tucker die Fokalisierungsinstanz ist, als falsch. Entgegen der Informationen im Internet lebt Tucker weder auf einer Farm noch hat er eine Tochter namens Ophelia. Er hat vielmehr insgesamt fünf Kinder (von vier Müttern), und Bilder von ihm im Netz zeigen eigentlich seinen Nachbarn, Farmer John, der aufgrund dieser Verwechslung nur noch „Fucker“ (JN, 99; abgeleitet von „Fake Tucker“) genannt wird. Die meisten dieser falschen Behauptungen der Fans stellt Tucker in der darauffolgenden imitierten Mail an Annie richtig, gesteht ihr darin die Wahrheit („I must confess [...]“; JN, 65) und

---

<sup>192</sup> Hier wird zudem ersichtlich, dass die im Theorieteil entwickelten Termini nicht nur auf die intermedialen Bezüge auf E-Mails beschränkt sind, sondern sich ebenso im Kontext der Bezugnahme auf andere neue Kommunikationsmedien des Internets anwenden lassen.

korrigiert fast alle Informationen, die die Fanwebsites und Wikipedia über ihn verbreiten.<sup>193</sup>

Nachdem zunächst seine erste E-Mail an Annie durch sie als Fokalisierungsinstanz nur indirekt wiedergegeben wird, wird erst nach der Darstellung aller fehlerhaften Angaben (und somit auch erst nach der Imitation des Wikipedia-Artikels) eine E-Mail von ihm direkt im Text imitiert, die den ‚wahren‘ Tucker abseits der Fehlkonstruktion seiner Identität im Internet inszeniert. Seine Darstellung bzw. Einführung in die Handlung anhand der Art des intermedialen Bezugs auf der *discourse*-Ebene korrespondiert folglich auf der *story*-Ebene mit der Konkretheit und Korrektheit der Informationen, die über ihn preisgegeben werden. Durch die intermediale Imitation seiner E-Mails wird der Figur Tucker die Möglichkeit gegeben, die im Internet gestreuten Informationen der Fans zu korrigieren und das entworfene Bild von sich gegenüber Annie richtigzustellen. Der Figur Tucker wird durch die intermedialen Imitationen Stimme und Gestalt verliehen, durch die allein es möglich wird, die Mythen des Internets als eben solche zu entlarven.

## 2.4 Die multiperspektivische Darstellung der E-Mail in den Handlungsbereichen von Produktion und Rezeption

Die multiperspektivische Darstellung Tuckers durch unterschiedliche Fokalisierungsinstanzen (Annie, Duncan und Tucker), die E-Mails, den Wikipedia-Artikel und die Website-Einträge der Fangemeinde spiegelt sich formal in der multiperspektivisch inszenierten Einbindung der intermedialen Imitationen wider. Im Gegensatz zu vielen der hier besprochenen Romane sind die E-Mails in *Juliet, Naked* nicht nur in ihrem digitalen Nachhinein dargestellt, sondern die Figuren werden sowohl im Prozess der Produktion als auch im Zuge der Rezeption der E-Mails präsentiert. Auf diese Weise können nicht nur die Medialität der E-Mail auf Figurenebene thematisiert, sondern ebenso die Handlungsbereiche<sup>194</sup> der E-Mail im Roman dargestellt werden. Analog zur inhaltlichen und strukturellen Einflechtung der E-Mails in die Handlung werden die ProtagonistInnen in Hornbys Roman beim Verfassen und Rezipieren der E-Mails narrativ begleitet. Der Erzähler lässt sie das Schreiben unterbrechen, darüber reflektieren und vereinzelt Passagen wieder löschen. Dabei wird die Materialität, Performativität und somit die Medialität der E-Mail stellenweise metamedial behandelt:

---

<sup>193</sup> Diese E-Mail ist als Imitation vom Rest des Textes abgehoben und bildet die Absender- und Betreff-Zeile nach.

<sup>194</sup> Vgl. II.1.3.

She stopped typing. If she'd been using pen and paper, she would have screwed the paper up in disgust, but there wasn't a satisfying equivalent with email, seeing as everything was designed to stop you making a mistake. She needed a fuck-it key, something that made a satisfying ka-boom noise when you thumped it.

(JN, 70)

Annie vergleicht (im Rahmen einer intermedialen Erwähnung) beim Schreiben ihrer E-Mail, diese mit den medialen Eigenschaften des Briefs.<sup>195</sup> Dem Brief kommt dabei aus ihrer Sicht in der Kommunikation eine performative und somit eine emotionalere Komponente zu, da er durch seine Materialität mehr Raum lässt, ihren Gefühlen auch handelnd Ausdruck zu verleihen. Einen Brief kann sie in der Hand zerknüllen und wegwerfen, E-Mails hingegen bieten ihr keine solche Möglichkeit, sondern hindern sie aus ihrer Sicht eher daran, einen Fehler zu machen.<sup>196</sup>

Annies Überlegungen zu Brief und E-Mail zeigen exemplarisch, wie die Reflexionen einer Figur beim Schreiben einer E-Mail im Roman darstellbar gemacht werden. Anders als bei reinen E-Mail-Romanen kann im Falle von hybriden Formen der Denkprozess beim Schreiben durch den Einsatz einer Erzählinstanz direkt mit erzählt werden, wodurch die Handlungsbereiche der E-Mail (hier die von Produktion und Rezeption) narrativ inszeniert werden können.<sup>197</sup> Mittels Annies Überlegungen werden in *Juliet, Naked* E-Mails mit Briefen verglichen, die Medialität der E-Mail folglich im Vergleich zu der des Briefs verhandelt. Der Roman greift damit den viel diskutierten Unterschied zwischen E-Mail und Brief auf und bezieht sich dabei vor allem auf Gefühlsäußerungen im Schreibprozess. Gleichzeitig könnten die Überlegungen Annies auch als indirekte und autogenerische Relationierung des E-Mail-Romans zum Briefroman gelesen werden.

Analog zur multiperspektivischen Auffächerung im Roman begleitet der/die LeserIn nicht nur Annie beim Verfassen und Empfangen der E-

<sup>195</sup> Den Vergleich zum Brief nimmt Annie noch ein zweites Mal vor und erinnert sich dabei an ihre Mutter und ihre Großmutter, die sich mit Freunden und Verwandten Briefe geschrieben haben. Die Briefe und die Freude über ihr Ankommen hatten für Annie eine bedrückende Konnotation, da sie früher in den Briefen die Isolation und Langeweile der beiden sah.

<sup>196</sup> Somit erfolgen, wenn auch nicht in gleicher Quantität, ähnlich wie in Brownriggs Roman auch in *Juliet, Naked* metamediale Äußerungen über E-Mails auf der Figurenebene. Allerdings werden das Medium E-Mail sowie dessen Funktionsweisen hier nicht erläutert, sondern die E-Mail wird in zwei ihrer Handlungsbereiche präsentiert und bisweilen thematisiert, was die intermediale und metamediale Einbettung entscheidend von der in *The Metaphysical Touch* unterscheidet. Während E-Mails in Brownriggs Roman inhaltlich wie strukturell als isolierte ‚Inseln‘ in die Handlung Einzug finden und u. a. eine metamedial erklärende Funktion übernehmen, werden sie in *Juliet, Naked* ohne weitere Erläuterungen in die erzählenden Passagen eingeflochten.

<sup>197</sup> Im Gegensatz zu reinen E-Mail-Romanen wird die erzählte Zeit durch diese Form der Darstellung nicht nur punktuell sichtbar (vgl. Kapitel II.3.4), sondern verläuft innerhalb dieser narrativen Gestaltung beinahe deckungsgleich mit der Erzählzeit.

Mails, sondern auch Tucker, wodurch die E-Mail-Korrespondenz beider von unterschiedlichen Seiten beleuchtet wird.<sup>198</sup>

I'll probably be coming to England some time in the next few months to see my grandchild. How far is your museum from London, where my daughter lives? I'd like to see your dead shark pictures. Or do you ever go down south? I don't really know anybody in England, so...

So what? He scrapped the last half-sentence, and then the one before it, too. It was OK to tell someone you wanted to see their dead shark pictures, wasn't it? Or did that have a sleazy ring to it, too? And hold on... *'do you ever go down south?'* Jesus Christ. There was a reason he'd given up talking to people he didn't know.

(JN, 105)

Anders als Annie reflektiert Tucker – stellenweise im Modus der erlebten Rede – jedoch nicht direkt über die Medialität der E-Mail, sondern über seine Wortwahl, was ihn schließlich zum Löschen einiger Sätze animiert. An dieser Stelle wird durch die Unterbrechung der Mail und die Schilderung von Tuckers Gedanken die Schwierigkeiten, die Tucker beim Schreiben empfindet, beschrieben. Insbesondere das vertraute Kommunizieren mit einer ihm eigentlich fremden Person lässt ihn nur schwer die richtigen Worte finden, wobei durch das Ausbleiben von Intonation und Mimik die Gefahr besteht, missverständliche Nachrichten zu senden („did that have a sleazy ring to it, too?“).

Abhängig davon, welche Figur in dem jeweiligen Kapitel, in dem E-Mails imitiert werden, die Fokalisierungsinstanz ist, wird das Medium E-Mail im Prozess seiner Produktion oder im Prozess der Rezeption dargestellt. Nachdem in einer Passage, in der Annie die Fokalisierungsinstanz ist, zwei E-Mails von Tucker eingeflochten sind, in denen er über Beziehungen schreibt und versucht, Annie Ratschläge zu geben, geht die Erzählung anschließend aus der Perspektive Annies weiter. Somit wird die Rezeption von Tuckers E-Mail durch Annie im Text direkt anschließend an die intermediale Imitation beschrieben.

It was the part about opposites that did it, of course. She didn't know who she had fallen in love with, but she was as lost and dreamy and helpless as she'd ever been in her entire life.

(JN, 143)

Das Einleiten des Wendepunkts durch die E-Mail wird durch die Schilderung von Annies Gefühlen offenkundig. Die zuvor von Tucker geschriebene Mail ist für sie der Auslöser, sich ihrer Gefühle ihm gegenüber bewusst zu werden bzw. zu realisieren, dass sie sich im Zuge des E-Mail-Kontakts in

---

<sup>198</sup> Für die Passage aus Tuckers E-Mail wird auch hier in Anlehnung an den Roman eine andere Schriftart gewählt.

ihn verliebt hat. Der Wendepunkt wird hier vor allem durch das Einflechten der Mail in die narrative Passage der Erzählinstanz markiert. Die Form der Einbettung macht das Eintreffen der Mail, ihren Inhalt sowie die unmittelbare Reaktion Annies auf die Mail darstellbar.

Die Illustration der E-Mail in den unterschiedlichen Handlungsbereichen von Produktion und Rezeption verstärkt somit die ohnehin schon multiperspektivisch konzipierte Handlung, wodurch sich die erzählerische Vermittlung und der intermediale Bezug formal ergänzen. Gleichzeitig tragen die Mails aber auch in ihrer Korrektivfunktion dazu bei, die multiperspektivische Auffächerung zugunsten der Darstellungen in den E-Mails aufzulösen und die durch die Fans im Internet gestreuten Gerüchte als falsch zu entlarven. Indem Tucker die zuvor über ihn im Text gemachten Äußerungen korrigiert, schließt sich die Perspektivenstruktur zugunsten seiner Darstellungen. Auf diese Weise werden die intermedialen Bezüge nicht nur in Hinblick auf die Einführung Tuckers in die Handlung, sondern auch im Zuge der multiperspektivischen Struktur des Romans funktionalisiert.

## 2.5 Das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Neuen Medien

Der Roman bringt das Wechselspiel zwischen Kunst (hier im weitesten Sinne in Bezug auf Musik sowie auf Literatur gemeint) und den Neuen Medien sowohl strukturell anhand der intermedialen Bezüge als auch thematisch durch die Repräsentation und den Umgang mit Tuckers Songs im Internet hervor. Die Fans im Internet deuten Tuckers Musik unentwegt biographisch und nutzen Duncans Website als Plattform, auf der sie jede seiner Songzeilen auf deren autobiographischen Inhalt hin analysieren. So macht sich Duncans Fan-Website zum Ziel, versteckte Hinweise auf Tuckers Leben in dessen Songzeilen zu finden und diese zu deuten. Mit dieser einseitigen Herangehensweise an Tuckers Kunst generiert die Internet-Fangemeinde Gerüchte, die insbesondere durch die Öffentlichkeit des Netzes einen erheblichen Wahrheitsanspruch erheben, diesem aber selbst nicht nachzukommen vermögen. Dass Tuckers Songs entgegen aller im Internet vehement aufrecht gehaltener Spekulationen seiner Fans jedoch nichts Autobiographisches aufweisen, wird damit erst für ihn zum Problem und stürzt ihn letztlich in seine Lebenskrise. Die InternetFangemeinde generiert den biographischen Bezug als Maßstab für Tuckers Songs und verkörpert somit ein ähnlich fragwürdiges Kunst- bzw. Musikverständnis wie auch der Protagonist aus Hornbys *High Fidelity* (vgl. Gurr 2007: 185). Durch die Öffentlichkeit des Internets wird der autobiographische Maßstab in *Juliet, Naked* zur Gesetzmäßigkeit, der Tuckers Musik jedoch nicht entsprechen kann. Als Konsequenz empfindet Tucker seine Musik als Lüge, die es zu verheimlichen gilt.

Als er sich entschließt, Annie diese Lüge zu gestehen und ihr zu offenbaren, dass er niemals in Julie Beatty, die Protagonistin seines Albums ‚Juliet‘, verliebt war, empfindet er dieses Bekenntnis als so bloßstellend, dass er ihr

dies nur per E-Mail mitteilen kann. Obwohl er zu dieser Zeit in Annies Haus wohnt, möchte er sich ihr nur per Mail öffnen. Auch wenn dies im Text nicht explizit erklärt wird, lässt sich die Vermutung anstellen, dass Tucker sich die Kanalreduktion und Asynchronität der computervermittelten E-Mail-Kommunikation zu Nutze macht, um Annie sein größtes Geheimnis mitzuteilen. Er muss ihr nicht in die Augen blicken, nicht auf Mimik und Intonation achten und kann seine Worte schriftlich besser wählen. Die mediale Distanz der E-Mail dient ihm dazu, sich Annie erneut anzuvertrauen und dieses Geständnis möglich zu machen. Die Korrektiv- und Bekenntnisfunktion bleibt auf diese Weise bis zum Ende des Romans bestehen.

Das Problem der Rechtfertigung seiner Musik wäre für Tucker nicht entstanden, wenn seine Fans im Internet nicht fortlaufend versucht hätten, seine Songs mit seinem Leben zu verbinden. Erst dieser Umstand lässt Tucker überhaupt in die Identitätskrise gelangen, aus der ihm Annie und später auch Duncan gemeinsam heraushelfen. Dabei ist zu bemerken, dass Duncans Kunstverständnis außerhalb seiner Website viel unvoreingenommener wirkt. So ist vor allem er es, der Tucker in einem Gespräch mit ihm dazu verhilft, seine Musik wieder ‚mit anderen Augen‘ zu sehen, unabhängig von deren biographischem Wahrheitsgehalt: „I don’t pretend to understand what those songs meant to you, but it’s the forms of expression you chose, the allusions, the musical references. That’s what makes it art“ (JN, 221).

Der plötzliche Umschwung von Duncans Einstellung gegenüber Tuckers Kunst wirkt nicht nur moralisierend, sondern mutet durch die Plötzlichkeit und Radikalität seiner Meinungsänderung ebenso ironisch an. Der Roman übt auf diese Weise auch gegen Ende Kritik an der übertriebenen Fankultur, was nicht zuletzt durch Tuckers Reflexionen über seine Fans und deren Praktiken im Internet explizit wird:

What was the big deal? Why had he spent half his life trying to hide from people like Duncan? How many of them were there? A handful scattered all over the globe. Fuck the internet for collecting them all in one place and making them look threatening. And fuck the internet for putting him right at the centre of his own little paranoid universe.

(JN, 225)

Tucker sieht ein, dass die Öffentlichkeit des Netzes nicht gleichbedeutend mit der Wahrheit der Informationen dort ist. Der Roman *Juliet, Naked* ist dennoch nicht als „Manifest gegen das Internet“ (Kreye 2009) zu verstehen, sondern zieht vielmehr den dort bisweilen ausufernden Fankult ins Lächerliche, indem er die angebliche Expertise der Fans als naives Kunstverständnis entlarvt und bloßstellt. Hornby spielt mit den negativen Konnotationen stereotyper Fans und deren mangelnder Distanz zu ihrem Fanobjekt.<sup>199</sup> Jenkins

---

<sup>199</sup> Vgl. Sholle (1991: 84) zitiert nach Jenkins (1992: 6) zu „dangers of overidentification with the research object.“



führt einige stereotype, negativ beladene Eigenschaften von Fans an, von denen viele auch der Figur Duncan zugeschrieben werden können: die Unfähigkeit zu anderen sozialen Erfahrungen, infantile und unreife Charakterzüge oder die Kultivierung wertlosen Wissens über das Fanobjekt. Letzteres wird beispielsweise im Text explizit von Annie geäußert:

He knew nothing about anything, and she's never really allowed herself to notice until now. She'd always thought that his passionate interest in music and film and books indicated intelligence, but of course it didn't have to indicate anything if the sort, if he constantly got the wrong end of the stick.

(JN, 36)

Die Kritik an den Fans und deren Agieren im Internet kulminiert letztlich in Foreneinträgen am Ende des Romans, in denen die Reaktion von Tuckers Fans auf sein neues Album „So Where Was I“ dargestellt wird. Das scheinbar autobiographische Album, das somit als einziges dem eigens kreierten Anspruch der Fans an Tuckers Musik nachzukommen vermag, wird von ihnen in ihren Beurteilungen ‚zerrissen‘, wodurch die moralisierende Konnotation gegen Ende des Romans wiederum etwas relativiert, der kritische Unterton hingegen verschärft wird.

## 2.6 Resümee

Hornbys Roman erzählt – ähnlich wie es auch in Brownriggs *The Metaphysical Touch* der Fall ist – die Auswirkungen neuer Medientechnologien auf zwischenmenschliche Beziehungen. Hornby stellt dabei zwei Beziehungstypen einander gegenüber: zum einen präsentiert er die sich im Internet formierende, öffentliche Fankultur, die mit einem verschrobenen Kunstverständnis ihr lang abgetauchtes Idol in eine Identitätskrise stürzt; zum anderen stellt er dem Verhältnis ‚Online-Fangemeinde vs. Idol‘ die vertraute und private Zweierkommunikation per E-Mail gegenüber, die als Ausgleich und Korrektiv der im Internet kursierenden Gerüchte fungiert. Insbesondere durch die intermedialen Bezüge auf die E-Mails kann der öffentliche Fankult im Roman kritisiert und lächerlich gemacht werden, indem die E-Mails die im Internet kursierenden Gerüchte richtigstellen und demonstrieren, wie die Fangemeinde die Kontrolle über ihr Idol übernommen hat.

Anders als noch in *The Metaphysical Touch* sind die E-Mails in *Juliet, Naked* nicht isoliert in Blöcken in die Handlung eingebaut, sondern vielmehr in diese und in ein Netz weitreichender anderer Referenzen auf neue Kommunikationstechnologien eingeflochten. E-Mail und Internet stellen für die Figuren alltägliche Wege der Kommunikation dar, die nicht erklärt, sondern einfach genutzt werden. Allerdings integriert der Roman nicht nur die Neuen Medien, sondern nimmt dabei auch eine kritische Haltung ein. In *Juliet,*

*Naked* wird vor allem der Internet-Fankult karikiert und dessen Gerüchte durch die private Zweierkommunikation in den E-Mails aufgedeckt. Die E-Mails fungieren auf diese Weise als Gegenpol zu den öffentlichen und gleichsam falschen Informationen der Internetseiten. Die intermedialen Bezüge werden dabei für die Darstellung der Inhalte funktionalisiert, indem die Art des intermedialen Bezugs auf die E-Mail mit der Konkretheit und Korrektheit der Darstellung der Figur Tucker korrespondiert.

Im Denkmodell der Skala zur systematischen Ordnung und Relationierung der E-Mail-Romane lässt sich *Juliet, Naked* ebenso wie *The Metaphysical Touch* im Bereich der hybriden E-Mail-Romane einordnen, jedoch ist Hornbys Roman im Vergleich zu Brownriggs Erzählung deutlich weiter entfernt vom hybriden Pol der Skala zu situieren. Zwar besteht auch *Juliet, Naked* nur partiell aus E-Mails (anteilig sogar aus weniger Mails als *The Metaphysical Touch*), gleichwohl sind Internet und E-Mails mehr in das Leben der Figuren und analog dazu auch in die Romanstruktur eingeflochten. Die E-Mail-Kommunikation konstituiert in *Juliet, Naked* keine eigene isolierte Welt, die mit der *textual actual world* nicht zusammengebracht werden kann, sondern ist von Beginn in das Leben der Figuren integriert und stellt keine Besonderheit dar, die es vom alltäglichen Leben zu separieren gilt. So nehmen auch die Figuren keine Trennung der Welten vor, die Ereignisse in den E-Mails sowie außerhalb ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Aus diesem Grund wird beispielsweise das Treffen zwischen Annie und Tucker im Text realisiert, was durch die Trennung der Welten in *The Metaphysical Touch* oder der *Chat :-)*-Trilogie noch unmöglich erscheint. Auch wenn die über E-Mail gewachsene Liebesbeziehung am Ende des Romans keinen Bestand hat, ist das Zusammentreffen der Figuren ohne weitere Hindernisse auf der *story*-Ebene möglich.

Durch den Status der Normalität, den E-Mails in *Juliet, Naked* innehaben, finden sich deutlich weniger metamediale Äußerungen zur E-Mail als in Brownriggs Roman. Gerade durch das Ausbleiben einer Notwendigkeit von Erklärungen und Erläuterungen der medialen Funktions- und Gebrauchsweisen werden auch die Eigenschaften der E-Mail weniger reflektiert. Gleichwohl macht der Roman den revolutionären Charakter der Kommunikationsstrukturen des Internets für zwischenmenschliche Beziehungen (wie etwa vertraute Liebesbeziehung oder die Beziehung zwischen Fan und Idol) durch einige Aussagen der Figuren explizit und benennt somit auf Figurenebene mehrfach das übergeordnete Thema des Romans.

Ebenso wie in Brownriggs Roman ist eine erzählende Instanz in *Juliet, Naked* durch die hybride Form des E-Mail-Romans außerhalb der Imitationen präsent. Meist tritt sie hinter den Fokalisierungsinstanzen zurück und wird dadurch nur als anonyme Stimme im Text wahrnehmbar. Die E-Mails in Hornbys Roman sind in der Form ihrer verschiedenen Handlungsbereiche in die erzählenden Passagen aus Sicht der Fokalisierungsinstanzen einge-

flochten und unterstreichen somit strukturell sowie inhaltlich die multiperspektivische Ausrichtung des Romans.

Der Roman besteht analog zu seiner hybriden Spielart aus allen drei Arten intermedialer Bezüge, die inhaltlich funktionalisiert sind. So wird Tucker nicht direkt mit einer intermedialen Imitation seiner E-Mail in die Handlung eingeführt, sondern seine Mail passend zur Ungewissheit seiner Identität zunächst nur im Text indirekt wiedergegeben. Im Zuge intermedialer Imitationen sind die E-Mails – ähnlich wie in Brownriggs Roman – typographisch vom Rest des Textes abgehoben, allerdings wird auch hier das typographische Dispositiv nicht vollständig zu imitieren versucht. Da im Roman nur Annie und Tucker einander E-Mails schreiben, werden lediglich zu Beginn die E-Mail-Adressen mit dargestellt. Später wird jeweils nur der E-Mail-Text in einem anderen Schrifttyp in die Erzählung eingeflochten, die Imitation bezieht sich in diesen Fällen nur auf den Text und wird allein durch die Wahl einer anderen Schrift markiert, wodurch der Roman nicht von allen gestalterischen Möglichkeiten der intermedialen Imitation Gebrauch macht.

Bezogen auf die Integration der E-Mail im Roman ist auf der *story*-Ebene ein großer Unterschied gegenüber *The Metaphysical Touch* auszumachen, da E-Mails und Internet hier als Basis des Konflikts sowie als Handlungsbeschleuniger fungieren. Strukturell sind die E-Mails zwar in den Text eingewoben, dennoch sind es trotz der *kernel*-Funktion noch vergleichsweise wenige E-Mails. Die Integration und Einbettung von E-Mails ist in hybriden E-Mail-Romanen jedoch noch steigerbar, wenn E-Mails nicht mehr nur Handlungskatalysatoren sind und Wendepunkte markieren, sondern zentrale Handlungsschritte im Roman auslösen.

### 3. Virtuelle Durchdringung der Lebenswelt: William Gibsons *Pattern Recognition*

William Gibsons Roman *Pattern Recognition* (2003) gehört wie *The Metaphysical Touch* (1998) oder *Juliet, Naked* (2009) zu den hybriden E-Mail-Romanen.<sup>200</sup> Die über intermediale Bezüge in die Handlung eingebetteten E-Mails erfüllen im Roman nicht nur eine *kernel*-Funktion, sondern motivieren und bedingen geradezu das Fortkommen der gesamten Handlung, deren *setting* ein grenzenlos anmutender Raum zwischen London, Tokio, Moskau und dem Internet bildet. Dabei findet die Medialisierung des Erzählens nicht nur strukturell durch die intermedialen Referenzen auf E-Mails Ausdruck, sondern wird auch thematisch in die Handlung eingeflochten, indem die Figuren versuchen, den Ursprung eines neu entstandenen Internetnarrativs aufzufindig

---

<sup>200</sup> *Pattern Recognition* ist der erste Roman von Gibsons *Bigend-Trilogy*, der ebenso *Spook Country* (2007) und *Zero History* (2010) angehören. Verbindender Charakter ist dem Namen der Trilogie zufolge die Figur Hubertus Bigend.

zu machen. Dabei ist ihr Alltag von den Kommunikationsstrukturen des Internets bestimmt; das Internet und das Virtuelle manifestieren sich in der alltäglichen Lebenswelt der Figuren.

Die Protagonistin und Fokalisierungsinstanz Cayce<sup>201</sup> Pollard ist „coolhunter [...], a dowser in the world of global marketing“ (*Pattern Recognition*, 2; im Folgenden: *PR*). Sie versucht, Muster neuer Modetrends ausfindig zu machen und dabei deren Potential für eine erfolgreiche Vermarktung einzuschätzen: „What I do is pattern recognition. I try to recognize a pattern before anyone else does“ (*PR*, 86). Über das Internet wird Cayce auf unregelmäßig hochgeladene Filmsequenzen („footage“, *PR*, 4) aufmerksam, die eine ungewöhnliche Faszination auf sie ausüben. Als regelmäßige Userin der Fanseite dieser Sequenzen, „Fetish:Footage:Forum“ (*PR*, 3), kurz „F:F:F“ (*PR*, 4), hält sie Kontakt mit anderen „footageheads“<sup>202</sup> (*PR*, 23), die im Chatroom und über E-Mails ihre Eindrücke zu dem Filmmaterial austauschen.<sup>203</sup> Dabei werden vor allem Fragen nach dem Ursprung, den ProduzentInnen und DistributorInnen der Sequenzen erörtert und diskutiert, inwiefern es sich bei dem *footage* um ein bereits komplettiertes Werk oder einzelne Versatzstücke eines *work in progress* handelt. Cayces Faszination und ihr Beruf treffen unerwartet zusammen, als sie von Hubertus Bigend, Gründer und Chef der Firma ‚Blue Ant‘, den Auftrag erhält, die ProduzentInnen der Filmsequenzen zu finden. Ihre ‚Jagd‘ nach der Quelle des *footage* wird dabei wesentlich durch den Austausch von E-Mails bestimmt, die, in den Plot eingeflochten, kontinuierlich Impulse für die nächsten Handlungsschritte geben und den Weg für die Reisen in die jeweilige nächste Metropole motivieren. Auf diesen Reisen zwischen den verschiedenen Zeitzonen New Yorks, Londons, Tokios und Moskaus steht Cayce im kontinuierlichen E-Mail-Austausch mit Parkaboy, einem Freund, den sie zunächst ausschließlich über „F:F:F“ kennt und von dem sie wiederholt wichtige Informationen per Mail erhält.

Die E-Mail, von räumlichen und zeitlichen Beschränkungen unabhängig, bleibt auf ihren Reisen durch die unterschiedlichen Zeitzonen der Städte ihre einzige, konstante ‚Adresse‘ und ermöglicht den anhaltenden Kontakt mit Parkaboy und dadurch das Fortschreiten der Handlung. Dass ihre E-Mails

---

<sup>201</sup> Ihr Name wird wie ‚Case‘ ausgesprochen, wodurch sich aufgrund der Homophonie ein intertextueller Verweis auf den Protagonisten Case aus Gibsons *Neuromancer* (1984) ergibt. Obwohl die Romane generisch und thematisch nicht miteinander verwandt sind, wird auf Grundlage dieser Homophonie eine Verbindung zwischen beiden Figuren hergestellt.

<sup>202</sup> Als „footageheads“ werden die Anhänger und Fans der filmischen Sequenzen bezeichnet.

<sup>203</sup> Auch hier wird ähnlich wie in Hornby's *Juliet, Naked* der Aspekt von Fankultur im digitalen Zeitalter aufgegriffen, jedoch anders kontextualisiert. Gibson legt den Fokus vor allem auf den globalen Charakter des Internets und die Vernetzung der Fans (vgl. hierzu auch Wegner 2007: 191) sowie auf die allumfassende Sichtbarkeit ihrer Aktionen und Kommunikation im Netz, während bei Hornby eher das Verhältnis zwischen dem Fankollektiv und seinem Idol sowie falsche Identitätskonstruktionen und -zuschreibungen thematisiert werden.

gleichzeitig von ihrem Kollegen, Boone Chu, mitgelesen werden, macht Cayces Pläne sowie ihre zahlreichen Reisen permanent sichtbar für ihre Gegenspieler.<sup>204</sup> Ihr privater Raum wird erst durch E-Mails für ihre Rivalen zugänglich; gerade das, was im Verborgenen verweilen soll, wird durch die neuen Kommunikationswege des Internets sichtbar und macht Cayce zum Überwachungsobjekt. Was in *The Metaphysical Touch* als abstraktes Schreckensszenario von der Protagonistin Pi formuliert wird, aber dort noch keine konkrete Gefahr darstellt, wird in *Pattern Recognition* ausgeformt. E-Mails dienen – anders als in vielen der hier diskutierten Romane – in Gibsons Text nicht der Sicherung des privaten Raums, sondern sind überwachbar und somit für einen bestimmten Kreis öffentlich und zugänglich. Die digitalen Nachrichten stellen hier kein sicheres Medium dar, wodurch Gibson auch die negativen Seiten und Gefahren der E-Mail- und Internet-Kommunikation behandelt und zeitgenössische Ängste thematisiert, die im Zuge der digitalen Kommunikation virulent sind.<sup>205</sup>

### 3.1 Manifestation des Internets in den Strukturen der Lebenswelt

*Pattern Recognition* ist durchdrungen von Markern der Internetkultur. iBook (PR, 117), Mac (PR, 3), Mouse-clicks (PR, 23), Google (PR, 2), spam[-mails] (PR, 5), chat-room[s] (PR, 4) und das unablässige Checken des E-Mail-Accounts sind die ständigen und gleichzeitig den Plot konstituierenden Requisiten des Romans. In diesem Konglomerat von Accessoires der Internetkultur ist die Suche nach den Entstehungsbedingungen bzw. nach den Handlungsbereichen (nach Schmidt 2008) von Produktion und Distribution (sowie aber auch nach den Mustern/*patterns* von Rezeption und Verarbeitung) des *footage* situiert. Die Filmsequenzen stellen für die Figuren ein neuartiges Format, ein neues Narrativ in den Strukturen des Internets dar, dessen Quelle und Distributionsverfahren zunächst unklar sind. Das Mysterium um die Herkunft des Filmmaterials ist der Grund für die Faszination, die das *footage* auf Cayce, Parkaboy und die übrigen „footageheads“ der Website „F:F:F“ ausübt.

Die Verbreitung der Sequenzen über das Internet zieht jedoch nicht nur die Aufmerksamkeit der User von „F:F:F“ auf sich. Cayce muss feststellen, dass die Sequenzen schon lange nicht mehr ausschließlich in den virtuellen ‚vier Wänden‘ des Chatrooms diskutiert werden, sondern auch die ‚wirkliche‘ Welt affiziert haben. Das *footage* und dessen Bekanntheit weiten sich

<sup>204</sup> Diese Tatsache wird jedoch erst gegen Ende des Romans enthüllt, da Cayce durchweg Fokalisierungsinstanz ist und ihr diese Information bis dahin verwehrt bleibt.

<sup>205</sup> Vgl. hierzu zeitgenössische Diskussionen in der Presse wie etwa bei Rafaela von Bredow et al. (2010) „Das Ende der Privatheit“ oder Susanne Gaschke (2010) „Im Google-Wahn“, wo u. a. die Frage gestellt wird: „Was heißt ‚Privatheit‘ noch, wenn keine Bewegung mehr inkognito ist?“ Darüber hinaus wird das Thema auch von Nina Pauer (2011) in ihrem Artikel „Die Utopie ist da“ aufgegriffen.

nicht nur innerhalb der Internetgemeinschaft aus, sondern manifestieren sich auch in den Alltagsstrukturen der Welt außerhalb des Internets: „The deleterious effects of this pervasive advertising culture on community itself becomes evident when Cayce encounters a young woman who is involved in a new form of ‚viral‘ advertising“ (Wegner 2007: 191). Als Cayce Magda, die Schwester eines Bekannten, in London kennenlernt, wird das Gespräch unweigerlich von Magda auf die Sequenzen gelenkt. Magda erklärt, dass sie innerhalb einer viralen Marketingkampagne dafür bezahlt wird, bestimmte Produkte zu erwähnen, und somit dazu beiträgt, diese zu etablieren. Anders als Cayce ist sie nicht auf der Suche nach neuen Marken und *patterns*, sondern versucht, diese zu verbreiten: „‘So,’ Magda says, ‘I am being used to establish a pattern? To fake that? To bypass a part of the process.’ ‘Yes,’ Cayce says“ (PR, 86). Das *footage* wird auf diese Weise im Roman zum ubiquitären Thema, dessen Diskussion durch Initiativen des viralen Marketings angekurbelt wird und dadurch auf die Alltagsstrukturen außerhalb des Internets übergreift.

Im Laufe der Handlung nimmt die Manifestation des Internet-Narrativs in der Lebenswelt der Figuren zu, indem die Suche nach den ProduzentInnen der Filmsequenzen ambitionierter wird. Die ‚Wirklichkeit‘ wird allmählich virtualisiert, was in der Plotstruktur u. a. durch die handlungslenkende Funktion der E-Mails zum Ausdruck kommt. Die Protagonistin spürt, wie das *footage* langsam auch ihr alltägliches Leben bestimmt. Was sie zuvor noch wie ein Abtauchen in eine andere Welt empfunden hat, integriert sich zunehmend in ihre eigene, ‚wirkliche‘ Welt und wird Teil dieser: „But now, in some way she can’t quite grasp, the universe of „F:F:F“ is everting. Manifesting physically in the world“ (PR, 198). Der zuvor virtuelle Raum der filmischen Sequenzen, auch hier zunächst ähnlich wie die E-Mails in *The Metaphysical Touch* als eigenständige Welt bzw. Universum wahrgenommen, manifestiert sich durch die Prominenz des *footage* zunehmend in der analogen Lebenswelt.<sup>206</sup> Parallel zum grenzenlosen Raum zwischen den Metropolen, in dem sämtliche raum-zeitliche Reglementierungen aufgelöst scheinen, verwischt auch die Grenze zwischen virtueller und ‚wirklicher‘ Welt der Figuren im Zuge des Handlungsverlaufs. So wie bereits die digitalen Kommunikationsmedien und -möglichkeiten des Internets den Alltag der Figuren bestimmen und ordnen, dringt das filmische Narrativ des Netzes in das Leben der Figuren ein und übernimmt dessen Gestaltung.

Der Roman beschreibt anhand der Filmsequenzen und der den Alltag durchdringenden Marker des Internets kulturelle Tendenzen, die wiederholt in zeitgenössischen Publikationen und Diskussionen thematisiert werden. John Tomlinson beispielsweise schreibt in Bezug auf die Folgen elektronischer Kommunikation:

---

<sup>206</sup> Vgl. Pauer (2011: 50), die dem Virtuellen den „analogen Raum“ gegenüberstellt.

[T]elemediated experience now inextricably intertwines with direct experience in the 'flow' of everyday life. [...] Both the mediated and the non-mediated have such normalcy within our experience that we move between them with hardly any sense of changing gear.

(Tomlinson 2007: 100 f.)

Ebenso thematisiert etwa Nina Pauer (2011: 50) das Zusammenfließen von digitaler Kommunikation und der alltäglichen Lebenswelt, wenn sie in Bezug auf die zunehmende Ausgestaltung und Nutzung sozialer Online-Netzwerke konstatiert: „Schon jetzt reicht der Arm des Virtuellen weit in den analogen Raum (ebd.).“<sup>207</sup> Obwohl sich Pauer damit auf das soziale Netzwerk *facebook* bezieht, hat ihre Aussage, ähnlich wie die Tomlinsons, generelle Relevanz und Gültigkeit im Kontext der Kommunikations- und Erzählstrukturen des Internets.<sup>208</sup> Die Synthese von ‚virtuell‘ und ‚analog‘ bzw. „mediated“ und „non-mediated“ (Tomlinson 2007: 101) wird in *Pattern Recognition* innerhalb der Handlungsführung inszeniert.

E-Mails sind im Roman bereits in das Leben der Figuren integriert und gehören der Normalität an. Die ‚andere Welt‘ wird zunächst durch das *footage* konstituiert, das sich im Handlungsverlauf in der analogen Welt manifestiert und so mit ihr verschmilzt. Die Filmsequenzen durchlaufen den Prozess, den E-Mails bereits vollzogen haben.

Die Medialisierung des Erzählens tritt in *Pattern Recognition* gleich auf zweifache Weise und auf ihre beiden Fragestellungen ausgerichtet in Erscheinung: Wie die Neuen Medien sich auf das Erzählen im Roman auswirken, wird durch den intermediären Bezug auf die E-Mails strukturell verhandelt; welche Erzählformen hingegen entstehen, wenn narrative Formen in die Kommunikationsstrukturen des Internets exportiert werden, avanciert zu einem zentralen Thema des Romans. Der Roman dokumentiert das Aufkommen der filmischen Bruchstücke als ein solches neues, narratives Format und erzählt dessen Verbreitung, Festsetzung in den Alltagsstrukturen und die Entschlüsselung der einzelnen Handlungsbereiche. Indem die Medialisierung des Erzählens nicht nur auf der *discourse*-, sondern auch auf der *story*-Ebene prominent ist, wird in *Pattern Recognition* eine implizite Metareflexion zur Entstehung von Erzählformen im Kontext neuer Medien initiiert.<sup>209</sup>

Das Festsetzen der Requisiten des Internets in den Alltagsstrukturen der Figuren auf der Handlungsebene sowie deren intermediäres Eindringen auf der strukturellen Ebene lassen eine Verbindung zu Jean Baudrillards medien-

---

<sup>207</sup> Vgl. auch II.1.3 zur Virtualisierung der Lebenswelt.

<sup>208</sup> Mit Erzählstrukturen des Internets sind hier vor allem Erzählungen über Blogs, Twitter sowie soziale Netzwerke gemeint.

<sup>209</sup> Vgl. im Detail 3.5 in diesem Kapitel.

kritischen Ausführungen in *Die Illusion und die Virtualität* (1994) zu, worin er das Hineindrängen der Medien in die ‚Wirklichkeit‘ beschreibt.<sup>210</sup>

[D]ie Medien sind längst aus ihrem medialen Raum herausgetreten, um das ‚reale‘ Leben von innen her zu bewältigen und sich dort genau so einzunisten, wie sich ein Virus in einer normalen Zelle einnistet.

(Baudrillard 1994: 8)

Baudrillard beschreibt in seinem Text – mit apokalyptischer Konnotation – den „Zusammenfall von Medialem und Realem“ (Leschke 2003: 263), bei dem sich die Medien in die ‚Wirklichkeit‘ hineindrängen und im Modus der anhaltenden Simulation zum Ende der Illusion, zur Desillusionierung und somit zum Ende der Welt führen.<sup>211</sup> Zwar klingt in *Pattern Recognition* keine solche apokalyptische Dimension mit, gleichwohl wird im Roman der Zusammenfall von digitalem und analogem Raum dargestellt. Eine Verknüpfung zu Baudrillard wird darüber hinaus explizit auf der Figurenebene vorgenommen, indem Parkaboys Aversion gegenüber den Theorien Baudrillards beschrieben wird: „But here is Parkaboy railing on about Mama Anarchia’s tendency to quote Baudrillard and the other Frenchmen who annoy him so deeply“ (PR, 48).<sup>212</sup> Seine Abneigung gegenüber Baudrillards Ausführungen steht in Analogie dazu, dass Parkaboy im Roman für lange Zeit nur durch sein Pseudonym und seine E-Mails repräsentiert wird und auf diese Weise die virtuelle Welt selbst zu verkörpern scheint. Der Roman schafft auf diese Weise eine Verknüpfung zwischen Stoff und Theorie, indem zeitgenössische Tendenzen dargestellt und die verwandten medientheoretischen Reflexionen abgerufen werden.

Durch die Manifestation von E-Mail und Internet in den lebensweltlichen Strukturen der Figuren löst sich die *textual virtual world* somit nicht nur in der *textual actual world* auf, sondern beginnt die Alltagsstrukturen entscheidend mit zu lenken. Im Gegensatz zu E-Mail-Romanen wie *The Metaphysical Touch*, *E-Mail: A Love Story*<sup>213</sup> oder der Trilogie *Chat :-)* (1995), *Connect }:-)* (1996) und *Crash }:-)* (1998), in denen die virtuelle Welt

---

<sup>210</sup> Eine Verbindung zwischen Baudrillards Theorien und *Pattern Recognition* (insbesondere zwischen seinem Konzept des Obzönen und der Handlung) wird ebenfalls von Christoph Palmer (2006) und Veronica Hollinger (2006) gesehen. Auch Tom Henthorne (2011) beschreibt diese Verwandtschaft, wobei er gleichzeitig anmerkt, dass sich Gibson durch die Handlungsführungen wiederum von Baudrillard distanziert, wenn die Erfahrung ‚des Realen‘ („the real“) am Ende doch möglich ist (vgl. ebd.: 137).

<sup>211</sup> Baudrillard (1994: 26) geht von der Hypothese aus, dass die Welt eine „radikale Illusion“ ist. ‚Illusion‘ hat hier keine negative Bedeutung, sondern stellt den Gegensatz zur Simulation dar, die durch die Medien ausgelöst wird (vgl. ebd.).

<sup>212</sup> Mama Anarchia ist eine weitere regelmäßige Userin der Website F:F:F, deren Identität gegen Ende des Romans aufgeklärt wird.

<sup>213</sup> Zur Trennung der virtuellen und der ‚realen‘ Welt in Fletchers *E-Mail: A Love Story* vgl. auch Rotunno (2006: 76).



innerhalb der *textual actual world* des Textes isoliert ist, ist die dichotomische Gegenüberstellung von ‚Wirklichkeit‘ und Virtualität in *Pattern Recognition* im Prozess des Zusammenflusses begriffen. Die Virtualität manifestiert sich mit fortschreitender Handlung in der ‚Wirklichkeit‘. Strukturell wird dies durch die Funktion der E-Mails im Kontext der Handlung inszeniert.

### 3.2 Handlungsführung durch E-Mails

Die E-Mails in *Pattern Recognition* erfüllen vorrangig die Funktion, die einzelnen Handlungsschritte und insbesondere die von Cayce unternommenen Reisen zu motivieren, indem sie zentrale Informationen für den weiteren Handlungsverlauf enthalten. Anders als z. B. in *Juliet, Naked* (2009), *Thinks...* (2001) oder *Bridget Jones's Diary* (1996) beschleunigen und modulieren sie nicht nur die Handlung, sondern motivieren sie geradezu. Im Gegensatz zu vielen reinen E-Mail-Romanen, in denen die Mails nicht selten mitunter als Zusammenfassungen der zuvor geschehenen Ereignisse der erzählten Zeit im Sinne des *writing to the moment* fungieren, werden sie in *Pattern Recognition* eher zukunftsbezogen dargestellt, der Idee eines *acting to the moment* folgend und den jeweils nachfolgenden Schritt des Plots einleitend.<sup>214</sup>

Die Motivationsfunktion kulminiert darin, dass Cayce selbst auf E-Mails wartet, um in Erfahrung zu bringen, was als nächstes passiert, welchen Schritt oder welche Reise sie unternehmen muss, um der Auflösung des Rätsels um die ProduzentInnen der Filmsequenzen näher zu kommen. Nachdem Cayce von Ivy, der Gründerin der Website „F:F:F“, in einer E-Mail erfährt, dass Mama Anarchia – die Gegenspielerin Parkaboys auf der Website – von Cayces Reise nach Tokyo weiß, sitzt sie wie versteinert vor ihrem PC und überlegt, was als nächstes zu tun ist: „Reflexively, like a slot player pulling the lever in hope of bringing down a better reality, she clicks hotmail in case another message has arrived in the meantime“ (PR, 224). Cayce wartet auf eine weitere E-Mail, auf die Möglichkeit einer Information aus dem Cyberspace, die ihre ‚Wirklichkeit‘ verändert, die ihr eine neue Möglichkeit zum Handeln verleiht. Ivys Mail beleuchtet die virtuelle Figur Mama Anarchia aus einer anderen Perspektive: sie ist nun nicht mehr nur ideologische Gegenspielerin Parkaboys in der virtuellen Welt der Website, sondern stellt eine mögliche Gefahr für Cayce dar, wodurch die E-Mail einen Wendepunkt einleitet und die folgenden Handlungsschritte beeinflusst.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> E-Mails leiten in reinen E-Mail-Romanen wie etwa in *e. A Novel* ebenso neue Handlungsschritte ein, stehen jedoch oftmals in Verbindung mit Zusammenfassungen bereits geschehener Ereignisse (vgl. Kapitel II.3 und IV.2).

<sup>215</sup> Durch Ivys Mail erfolgt eine multiperspektivische Darstellung der Figur Mama Anarchia, indem sie auf diese Weise in einem neuen Licht dargestellt wird.

Während die E-Mails in Romanen wie *e. A Novel* (2000) und *e<sup>2</sup>* (2009) oftmals eine kausale Verlinkung der Ereignisse tendenziell unterminieren, tragen sie in *Pattern Recognition* zur Konstitution des Plots maßgeblich bei. Beinahe jede Information, die Cayce näher an den Ursprung der Filmsequenzen heranbringt, erhält sie durch E-Mails, die die Verknüpfungen von kausalen Zusammenhängen garantieren: Dass die Sequenzen mit Wasserzeichen markiert sind, dass ein Weg zur Lösung des Rätsels nach Tokyo führt, wo jemand bereits ein Wasserzeichen hat entschlüsseln können,<sup>216</sup> dass Mama Anarchia ihre Reisepläne kennt und dass in ihre Wohnung in New York eingebrochen wurde – all dies erfährt Cayce jeweils per E-Mail. Die Vorkommnisse veranlassen sie, über ihren Bekannten Voytek mit Hobbs-Baranov, einem ehemaligen Mitarbeiter des amerikanischen Geheimdienstes, Kontakt aufzunehmen – ebenfalls zunächst per Mail.<sup>217</sup> Cayce erhält von Hobbs-Baranov die E-Mail-Adresse der Produzentinnen, Stella und Nora, in Moskau, tritt mit Stella in Kontakt und verabredet schließlich ein Treffen mit ihr. Die E-Mails sind folglich im Roman das Medium, das die Aufdeckung des Ursprungs der Filmsequenzen garantiert.

Im Roman basieren nicht nur zentrale Handlungsschritte auf dem Austausch von E-Mails, sondern auch Produktion, Distribution, Rezeption sowie Verarbeitung des seriell veröffentlichten Filmmaterials erfolgen ausschließlich über das Internet und das Hin- und Herschicken von E-Mails. So erklärt Stella Cayce bei ihrem ersten Treffen in einem Moskauer Café: „You understand we do this through a website, and e-mail“ (*PR*, 287). Nora schneidet die Sequenzen aus unterschiedlichen Aufnahmen zusammen, während ihre Zwillingschwester sie in Zusammenarbeit mit weiteren Helfern ins Netz stellt. Stella möchte, dass die Welt auf diese Weise von Noras Kunst erfährt und an dieser teilhaben kann. Die Sequenzen beruhen daher allein auf der digitalen Technologie, können nur durch sie produziert, veröffentlicht und wiederum ausschließlich durch sie entdeckt werden. Das neuartige Internetnarrativ kann folglich nur auf Grundlage dieser Technologien entstehen und funktionieren.

Im Gespräch mit Stella und durch das anschließende Treffen mit Nora erhält Cayce die Gewissheit, dass das *footage* ein *work in progress* ist (vgl. *PR*, 304), ob es jedoch jemals enden bzw. wie es weitergehen wird, erfährt sie nicht. Weder Nora noch Stella können ihr diese Frage beantworten, denn Nora kann nach einer Minendetonation, seit der sich immer noch ein Splitter

---

<sup>216</sup> Auch die Kontaktaufnahme zu Taki in Tokyo, der in Besitz der Nummern des Zeichens ist, wird per E-Mail hergestellt. Allerdings werden diese Mails nicht direkt im Text imitiert, da die Kontaktaufnahme durch Parkaboy erfolgt. Im Roman werden dadurch, dass Cayce die alleinige Fokalisierungsinstanz ist, nur die E-Mails imitiert, die von ihr verschickt oder empfangen werden. Der E-Mail-Austausch zwischen Parkaboy und Taki wird folglich nur in den E-Mails von Parkaboy an Cayce zusammengefasst dargestellt.

<sup>217</sup> Cayce nimmt per E-Mail mit Voytek Kontakt auf, dem es daraufhin gelingt, ihre Mitfahrt mit seinem Bekannten Ngemi zu Hobbs-Baranov zu arrangieren.

in ihrem Gehirn befindet, nicht mehr sprechen. Ob sie während ihrer Produktion einen Plan hat oder die Filmsequenzen auf einem Muster beruhen, bleibt für Cayce weiterhin ungeklärt:

‘But does it end?’

[...]

‘You mean, is linear narrative [sic]?’

‘I had to ask.’ [...]

‘I do not know. One day perhaps, she will start to edit it as she edited her student film: to a single frame. Or perhaps one day they speak, the characters. Who knows? Nora? She does not say.’

(PR, 302)

Die Aufgaben und Praktiken ihres Berufs lassen Cayce nach den Mustern und der Bedeutung der Sequenzen fragen. So konstatiert Janine Tobeck (2010: 395): „[I]n relation to the footage, Cayce is driven to narrative, wanting to comprehend both its provenance and its wholeness.“ Allerdings bleibt ihr Verlangen dieses Mal durch Noras Konstitution unbefriedigt. Cayce kennt zwar nach ihrem Besuch in Moskau den Ursprung der Sequenzen, die Frage nach deren weiteren Verlauf bleibt hingegen unbeantwortet. Nora hat mit den Filmen ihren eigenen, individuellen Weg gefunden, sich auszudrücken. Internet und E-Mails dienen dazu, ihre Kunst zu publizieren und zu verbreiten. Cayce Suche nach *narrative meaning* und damit nach bestimmten Mustern hinter dem *footage* muss erfolglos bleiben.

Neben diesen Funktionen gewährleisten E-Mails die im Roman betriebene globalisierte Kommunikation, indem die Nachrichten gerade aufgrund der Losgelöstheit von räumlichen und zeitlichen Grenzen stets eine feste ‚Adresse‘ bieten. Veronica Hollinger betont in diesem Zusammenhang:

This is a world of hi-technologies [...] – the hi-speed travel and instant global communications, [...] the virtual computer-mediated relationships through which much of the action develops [...] are increasingly familiar features of the contemporary landscape.

(Hollinger 2006: 464)

Cayce bewegt sich durch ihre ständigen Reisen in einer globalisierten Welt (vgl. Jameson 2003); losgelöst von zeitlichen oder räumlichen Gesetzen entwickelt ihr Körper seine ganz eigenen zeitlichen und räumlichen *patterns*. Diese Neutralisierung von Zeit und Raum, Cayces „jetlag as a way of life“ (Hollinger 2006: 464) und das langsame Auflösen der „mirror-world“ (PR, 2) Londons<sup>218</sup> finden ihr Pendant in der Kommunikation durch E-Mails, die die anhaltende Kommunikation über diese Grenzen hinweg ermöglichen.

---

<sup>218</sup> Cayce erscheint London zunächst als eine „mirror-world“ (PR, 2) in der vieles unbekannt und ‚verdreht‘ zu sein scheint: Steckdosen, Telefone, Straßenverkehr, Taschenbücher. Mit der Zeit löst sich diese „mirror-world“ jedoch auf, die Grenzen zwischen New York und London

Die E-Mails in *Pattern Recognition* erfüllen somit in Bezug auf die Handlungsführung eine dreifache Funktion:

1. Sie fungieren als Handlungsmotivatoren, indem die Informationen, die per E-Mail übermittelt werden, die Cayces nachfolgende Schritte lenken.
2. Auch die Handlungsbereiche des *footage* basieren u. a. auf dem Austausch von E-Mails sowie auf den Distributionsmöglichkeiten des Internets.
3. Allein die E-Mails ermöglichen überhaupt erst die anhaltende Kommunikation auf den Reisen und zwischen den unterschiedlichen Zeitzonen, da sie losgelöst von raum-zeitlichen Koordinaten funktionieren.

### 3.3 Enthüllungen virtueller Identitäten im Handlungsverlauf

Gleichsam losgelöst von raum-zeitlichen Koordinaten gestalten auch einige Figuren ihre Identität im Netz, indem sie auf Pseudonyme zurückgreifen. So wird mit Parkaboy und Mama Anarchia auch in *Pattern Recognition* die Möglichkeit des ‚Bastelns‘ von Identitäten im virtuellen Raum (vgl. Mittag 2002: 446) thematisiert. Welche realen Figuren sich hinter den Pseudonymen der Website „F:F:F“ verstecken, erfährt Cayce (und durch die Fokalisierung auch der/die LeserIn) erst gegen Ende des Romans. Wiederholt reflektiert sie über ihre Kommunikation mit Parkaboy, über den ‚Freund‘, den sie eigentlich nicht kennt, mit dem sie zwar eine Leidenschaft teilt, über den sie jedoch sonst nichts weiß:

Parkaboy is her favourite, on F:F:F. They e-mail when the forum really gets going, and sometimes when it's dead as well. She knows almost nothing about him, other than he lives in Chicago and, she assumes, is gay. But they know one another's passion for the footage, their doubts and tentative theories, as well as anyone else does.

(PR, 39)

Die Kommunikation zwischen Cayce und Parkaboy findet im Roman größtenteils unter Pseudonymen getarnt und begrenzt auf den virtuellen Raum und die Thematik des *footage* statt. Mit der zunehmenden Manifestation der Filmsequenzen in der Lebenswelt außerhalb des Netzes geht jedoch eine Unzufriedenheit mit diesen medialen und inhaltlichen Beschränkungen einher. Die Frage, wer sich tatsächlich hinter dem Pseudonym ‚Parkaboy‘ verbirgt, beginnt Cayce zu beschäftigen: „She looks at the phone and wonders who Parkaboy is. Other, that is, than Parkaboy, ascerbic obsessive theorist of the footage. What does he do when he is not doing this? She has no idea, and

---

verwischen, die Städte wachsen zusammen: „Complicit in whatever it is that gradually makes London and New York feel more like each other, that dissolves the membranes between the mirror-worlds“ (PR, 194).

no idea what he looks like“ (*PR*, 198). Je mehr die narrativen Filmsequenzen Cayces Leben bestimmen und je näher sie deren Quelle kommt, desto präsenter wird auch Parkaboy in ihrem Leben. Für eine Reise nach Moskau, auf der das Rätsel um das Filmmaterial gelüftet wird, benötigt Cayce Parkaboys tatsächlichen Namen. Die Enthüllung seiner wahren Identität kulminiert in dem Treffen der beiden in Moskau und verläuft parallel zur vollständigen Auflösung des Plots.<sup>219</sup> Doch selbst als Cayce Parkaboys Namen erfährt und ihn *face-to-face* kennenlernt, wird er von ihr weiterhin mit seinem Internet-Pseudonym angesprochen und behält dadurch zunächst noch einen Teil seines virtuellen Ichs. Dass Cayce Parkaboy nicht gleich mit dessen tatsächlichen Namen anspricht, ist ein weiteres Zeichen dafür, dass die Grenzen zwischen virtueller und ‚wirklicher‘ Welt fließend geworden sind. Erst mit der Auflösung des Konflikts und der Lösung des Rätsels kann Parkaboy im Roman als ‚Peter‘ bezeichnet werden. So spricht Cayce im letzten Kapitel des Romans, das den Titel „Mail“ (*PR*, 352) trägt<sup>220</sup> und das im größeren zeitlichen Abstand zu den vorherigen Ereignissen steht, von ‚Peter‘, der für sie vom Internetfreund zum Lebenspartner geworden ist.<sup>221</sup>

Für die Einführung Parkaboys in die Handlung werden – ähnlich wie auch schon in *Juliet, Naked* – die intermedialen Bezüge funktionalisiert. Zunächst wird Parkaboys Name genannt und erzählt, dass er Cayce auf der Forumsseite grüßt. Im Kapitel „The Attachment“ (*PR*, 17) tritt er im Text zum zweiten Mal auf, diesmal im Zusammenhang einer intermedialen Erwähnung seiner E-Mail, in der er Cayce den neusten Filmausschnitt zukommen lässt. Diese intermediale Erwähnung wird durch eine indirekte Wiedergabe einer seiner früheren Mails durch Cayce ergänzt: „Parkaboy says you should go to new footage as though you’ve never seen no previous footage at all, thereby momentarily escaping the film or films that you’ve been assembling“ (*PR*, 22). Nach einer weiteren Erwähnung und einer indirekten Wiedergabe seines Angriffs gegenüber Mama Anarchia (und Baudrillard), postet Cayce schließlich einen Schlichtungsversuch, auf den er ihr antwortet, diesmal dargestellt als intermediale Imitation seines Eintrags, typographisch abgehoben vom Rest des Textes und somit im Modus des *showing*.

Dass es sich bei seiner Antwort um einen Beitrag innerhalb des Forums handelt, wird vom Text nicht weiter gekennzeichnet und auch seine nachfolgenden E-Mails sind außer der typographischen Differenz zum Rest des Textes mit keinen weiteren Erkennungsmerkmalen des typographischen

<sup>219</sup> Cayce erfährt schließlich, dass der Onkel der Produzentinnen (Volkov) Cayce zum Schutz von Stella und Nora überwachen ließ und hierfür u. a. Dorothea Bendetti engagiert hatte.

<sup>220</sup> Kapitelüberschriften wie „Mail“ (*PR*, 352) oder „The Attachment“ (*PR*, 17) belegen zudem die Wichtigkeit, die dem Kommunikationsmedium E-Mail im Roman zukommt.

<sup>221</sup> Dass Cayce und Parkaboy am Ende ein Paar werden, wirft eine Parallele zu der Liebesthematik anderer E-Mail-Romane auf. Zwar werden die Figuren nicht immer ein Paar, das Verlieben über E-Mail – bzw. das intime Kennenlernen, auf das ein Verliebtheitsgefühl folgen kann – kann dennoch als eine typische Plotstruktur angesehen werden.

Dispositiv der E-Mail versehen. Da die E-Mail-Kommunikation jedoch immer zwischen der Fokalisierungsinstanz Cayce und anderen Figuren – meist jedoch Parkaboy – stattfindet, ist die Darstellung des gesamten E-Mail-Kopfes mit den jeweiligen Adresszeilen für das Verständnis nicht zwingend notwendig. Anders als in reinen E-Mail-Romanen wird durch die narrative Einbettung in den Text meist schon eine Kontextualisierung der Mails (wie etwa „[h]ere’s Parkaboys first post“; *PR*, 122) vorgenommen. Darüber hinaus scheint durch das Ausbleiben metamedialer Erklärungen zur E-Mail ähnlich wie bereits in *Juliet, Naked* auch hier die Kenntnis der digitalen Medien auf LeserInnenseite vorausgesetzt, eine Kennzeichnung des Mediums durch typographisch exakte Nachbildungen sind daher nicht notwendig.<sup>222</sup>

Diese Vertrautheit der LeserInnen mit dem Medium E-Mail bietet die Möglichkeit, die schrittweise Enthüllung von Parkaboys Identität durch die Art des intermedialen Bezugs textuell zu inszenieren. So wird eine seiner E-Mails zunächst intermedial erwähnt, im Folgenden indirekt wiedergegeben und schließlich intermedial imitiert, woran sich weitere Imitationen anschließen. Ähnlich wie auch schon in *Juliet, Naked*, wo Tucker zunächst ein Pseudonym in seiner E-Mail-Kontaktaufnahme mit Annie verwendet, seine Mails anfangs ebenso nur indirekt wiedergegeben werden und seine Identität erst später enthüllt wird, wird der Figur Parkaboy im Laufe der Handlung und parallel mit dem Hineinwachsen des *footage* in Cayces Leben eine ‚Gestalt‘ verliehen. So kann Parkaboy oder vielmehr das Pseudonym ‚Parkaboy‘ zu Anfang des Romans – analog zu dem *footage* – allgemein als Produkt des Internets verstanden werden. Erst durch das Aufdecken der Akteure hinter den Sequenzen kann auch Parkaboy als reale Figur, Peter Gilbert, in die Handlung eingegliedert werden.

Ähnlich vollzieht sich das Aufdecken Mama Anarchias ‚wirklicher‘ Identität. Unter ihrem Pseudonym gehört sie dem Lager der „completists“ an, die der Überzeugung sind, die Filmsequenzen seien Teile eines längst fertiggestellten Films. Sie ist die ideologische Gegenspielerin Parkaboys auf der „F:F:F“-Seite und bleibt zunächst lange Zeit ‚lediglich‘ eine von mehreren Userinnen der Website und Anhängerin der Filmsequenzen. Als aber klar wird, dass sie von Cayces Besuch in Tokio weiß, wird ihre Identität zum Rätsel. Gegen Ende deckt Dorothea, die Überwacherin von Cayce, selbst auf, dass sie sich hinter dem Pseudonym verborgen und einen Studenten beauftragt hat, im angepassten Stil der Website auf dieser zu posten, um Cayce für Volkov observieren zu können. Dass sich Dorothea dabei noch nicht mal selbst hinter dem Pseudonym versteckt, sondern eine dritte Person beauftragt, auf der Website zu posten, demonstriert die Beliebigkeit beim Spiel mit den Identitäten im Netz.

---

<sup>222</sup> Dies ist jedoch u. a. in der *Chat :-)*-Trilogie oder in *E-Mail: A Love Story* der Fall.

Die Enthüllungen der wahren Identitäten von Parkaboy und Mama Anarchia finden ihre Parallele in der Enthüllung des Rätsels um das *footage* und aller Ereignisse und Handlungen, die von Volkov in Kauf genommen wurden, um seine Nichten Stella und Nora zu schützen. Mit der Auflösung der Handlung lösen sich auch die über das Internet konstruierten Identitäten auf.

### 3.4 Überwachung, Öffentlichkeit und das Obszöne

Die Verwendung von Pseudonymen und das Spiel mit den Identitäten stehen im Gegensatz zu der durch die Überwachungsstrukturen allumfassenden Sichtbarkeit Cayces gesamter digitaler Kommunikation für Volkov und seine Mitarbeiter. Mit der permanenten Überwachung ihres Computers und E-Mail-Accounts verhandelt der Roman die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in der digitalen Kommunikation.<sup>223</sup> Gleichwohl erfolgt dieses Verhandeln in *Pattern Recognition* anders als in den bisher hier diskutierten Romanen, denn E-Mails fungieren nicht mehr als Garanten von Privatheit, wie etwa in *The Metaphysical Touch* oder *Juliet, Naked*, sondern gefährden die private Kommunikation, indem sie durch Überwachung sichtbar für andere wird. Somit rekurriert auch Gibson auf die Dichotomie zwischen privat und öffentlich in der E-Mail-Kommunikation, inszeniert sie allerdings im Hinblick auf „das Ende der Privatheit“, das nach Rafaela von Bredow et al. (2010) durch die stetig in Weiterentwicklung begriffenen Kommunikationstechnologien allmählich einzuläuten ist. Passend zur Handlung in *Pattern Recognition* konstatieren sie, „das Netz ist bald überall, es durchdringt nun auch die Welt da draußen“ (ebd.: 64). Im Zuge dessen werde alles publik und zugänglich, was mit einem Gefühl des „permanenten Ausgesetztseins“ (ebd.: 68) einhergehe.

In der Kommunikation mit Parkaboy nutzt Cayce beinahe ausschließlich E-Mails, um dadurch ein Mitlesen durch Dritte zu vermeiden, denn trotz des guten Gefühls, auf „F:F:F“ unter Gleichgesinnten zu sein, weiß Cayce um die Öffentlichkeit bzw. das „permanente Ausgesetztsein“ auf der Website: „The site had become to feel like a second home, but she'd always known that it was also a fishbowl; it felt like a friend's living room, but it was a sort of text-based broadcast, available in its entirety to anyone who cared to access it“ (PR, 65). Um die Kommunikation nicht permanent für andere zugänglich zu machen, weichen Parkaboy und Cayce auf E-Mails aus. Die vermeintliche Garantie der Privatheit durch E-Mail entpuppt sich jedoch als Schein, da Cayces E-Mail-Account observiert wird. Nicht nur die Website wird zum Fischglas, sondern der vermeintlich geschützte Kommunikationsweg E-Mail selbst.

---

<sup>223</sup> Öffentlichkeit ist hier nicht im Sinne einer für alle jederzeit zugängliche Öffentlichkeit gemeint, sondern vor allem im Gegensatz zur Privatheit verstanden. Vgl. auch Kapitel II.3.

Durch das Internet und die für jeden sichtbare Kommunikation auf „F:F:F“ werden Volkovs Sicherheitsorganisationen überhaupt erst auf Cayce aufmerksam. Bei der Recherche, wer sich hinter ihren Einträgen verbirgt, stoßen sie nicht nur auf Cayce, sondern auch auf ihren Vater, der im Kalten Krieg als Agent für die Sicherheit Amerikanischer Botschaften zuständig war und seit 9/11 verschwunden ist.<sup>224</sup> In Erinnerung an den Kalten Krieg und durch das mysteriöse Verbleiben des Vaters, der nie für ‚tot‘ erklärt werden konnte, wird Cayce für Volkov zur möglichen Gefahr und in Folge Objekt der ständigen Überwachung durch die ehemalige Spionin Dorothea, die u. a. in Cayces Wohnung eindringt und ihren Computer durchsucht. Trotz ihrer andauernden Überwachung gelingt es Cayce, unbemerkt über Hobbs-Baranov die E-Mail-Adresse von Stella und Nora zu bekommen. Ngemi erklärt Cayce wenig später, wie dieser vorgegangen sein könnte:

‘Have you heard of ‘Echelon’?’

‘No.’ Although she thinks she has, but can’t quite place it.

‘American intelligence have a system that allows for the scanning of all Net traffic. If such a thing exists, then Hobbs might be its grandfather.’

(*PR*, 244)

So findet selbst das Recherchieren der für Cayce alles entscheidenden E-Mail-Adresse von Stella und Nora ebenfalls über Überwachungsstrukturen statt: durch die Möglichkeit des Scannens der gesamten Internet-Kommunikation.

Die Motive Überwachung und Öffentlichkeit durchziehen den Roman wie ein roter Faden. Erst durch das Internet wird die Sichtbarkeit der Kommunikation für Andere möglich.<sup>225</sup> Selbst der vermeintlich private Raum der E-Mails wird für Andere zugänglich. Gerade das, was nicht an Dritte gelangen soll, wird durch die neuen Kommunikationswege des Internets durchlässig. E-Mail und Internet werden zum Fischglas (vgl. *PR*, 65), das die Inhalte für die Außenwelt sichtbar macht, das Innere gleichsam nach außen ‚stülpt‘. Diese ungewollte Transparenz lässt auch hier Assoziationen zu den Ausführungen Baudrillards und dessen Konzept des Obzönen zu:

---

<sup>224</sup> Durch den Kalten Krieg und 9/11 werden weitere, insbesondere politische Aspekte von Überwachung aufgerufen und der Begriff und seine impliziten Ausmaße kontextualisiert sowie historisiert. Zudem wird durch das Verschwinden des Vaters, dessen Tod nie sicher festgestellt werden konnte, die für viele E-Mail-Romane typische Dichotomie von Präsenz und Abwesenheit thematisiert (vgl. Easterbrook 2006: 486), hier allerdings nicht in Bezug auf die E-Mails im Text, sondern auf Cayces Vater, der trotz seines wahrscheinlichen Todes stets in Cayces Gedanken und im gesamten Roman präsent ist, „[h]is very missingness becoming, somehow, him“ (*PR*, 351).

<sup>225</sup> Auch Palmer (2006: 476) macht auf die sich motivisch durch den Roman ziehende Überwachung aufmerksam, wenn er konstatiert „But what infiltrates is a sense of the prevalence of spying and surveillance [...]“.



It is no longer then the traditional obscenity of what is hidden, repressed, forbidden or obscure; on the contrary, it is the obscenity of the visible, of the all-too-visible, of the more-visible-than-the-visible. It is the obscenity of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication.

(Baudrillard 1983: 131)

Auch wenn Baudrillard sich 1983 noch nicht auf das Internet bezieht, scheinen seine Darstellungen in Bezug auf die Kommunikationsstrukturen des Netzes hochaktuell zu sein. Ubiquitäre Information und Kommunikation, „the ecstasy of communication“, wie Baudrillard (1983) es formuliert, setzt der Innerlichkeit, Intimität und Privatheit ein Ende. Er beschreibt damit eine Art Mentalitätswandel, der vor allem durch die Kommunikationsstrukturen neuer Medien – in seinen Ausführungen vor allem Fernsehen und Radio – ausgelöst wird. Nichts bleibt mehr verborgen und versteckt, alles wird sichtbar und rückt für den/die RezipientIn in unmittelbare Nähe („too great a proximity of everything“; ebd.: 132).<sup>226</sup>

Was Baudrillard beschreibt, lässt sich auch auf *Pattern Recognition* übertragen, da die Überwachungsstrukturen im Roman keine private Kommunikation ermöglichen. Nach Baudrillard macht das Obszöne das Innere nach außen sichtbar, im Modus ständiger Kommunikation und Information sowie durch neue Technologien bleibt keine Möglichkeit zur Distanzierung oder Intimität (vgl. 132 f.). Cayces Pläne, Gedanken und Informationen werden durch Internet und E-Mail in einem vergleichbaren Akt der „extroversion of all interiority“ (ebd.: 132) mit ihren ÜberwacherInnen geteilt. Das Hineindrängen der virtuellen in die ‚wirkliche‘ Welt und das gleichzeitige Überwachen von Cayce erinnern an die allumfassende Sichtbarkeit des Obzönen, „the obscenity [...] of the all-too-visible“ (ebd.: 131). Dass Baudrillards Ausführungen immer noch – wenn nicht sogar mehr denn je – einen hohen Aktualitätsgrad aufweisen und der Roman *Pattern Recognition* durch die Thematik und Darstellung neuer Medien zeitgenössische Diskurse aufgreift, wird dadurch deutlich, dass in der Presse wiederholt neben dem „Ende der Privatheit“ etwa ein Übermaß an Sichtbarkeit erwähnt wird (vgl. etwa Soboczynski 2009: 47), die – gewollt oder ungewollt – mit den Kommunikationsstrukturen des Internets beinahe einhergeht. Damit schafft *Pattern Recognition* eine Anknüpfung an zeitgenössische Diskurse, bindet diese aber gleichzeitig an verwandte medientheoretische Abhandlungen an.

Durch die Enthüllungen am Ende des Romans erfährt schließlich auch Cayce, welche Maßnahmen unternommen wurden, um sie und vor allem ihre E-Mail-Kommunikation zu überwachen. Damit wird den sich über den ge-

---

<sup>226</sup> Baudrillard (1983: 130) definiert das Obzöne folgendermaßen: „Obscenity begins precisely when there is no more spectacle, no more scene, when all becomes transparency and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inexorable light of information and communication.“

samen Text erstreckenden Erwähnungen, indirekten Wiedergaben und Imitationen von E-Mails im Nachhinein noch eine weitere Bedeutung verliehen.<sup>227</sup> Die ständigen intermedialen Bezüge drücken zwar das Bedingtsein und Fortkommen der Handlungsschritte durch das Kommunikationsmedium E-Mail aus, gleichzeitig wird aber im Nachhinein deutlich, dass mit jedem dieser Bezüge auch zugleich Überwachung und Öffentlichkeit der Kommunikation einhergegangen sind. Dies wird mit dem Titel des letzten Kapitels im Roman ‚Mail‘ noch zusätzlich betont und lässt den/die LeserIn mit dem Eindruck einer nachwirkenden Relevanz der intermedialen Bezüge zurück.

### 3.5 Implizite Metareflexion: Genreentstehung im Kontext Neuer Medien

Wie bereits deutlich geworden ist, kommt die Medialisierung des Erzählens in *Pattern Recognition* nicht nur strukturell durch die zahlreichen intermedialen Bezüge auf E-Mails zum Ausdruck, sondern auch thematisch, indem im Netz ein neues narratives Format erscheint, dessen Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen es für die Figuren zu erschließen gilt. Das Entfalten neuer Erzählmöglichkeiten im Kontext neuer Medien wird demzufolge sowohl auf textueller als auch auf inhaltlicher Ebene erprobt und thematisiert, wobei der Roman nicht zuletzt aufgrund des medientheoretischen Untertons sowie des Titels als eine metareflexive Stimme im Diskurs zur Genreentstehung verstanden werden kann.

Cayces berufliche Tätigkeit besteht darin, Muster zu erkennen, bevor sie vermarktet und etabliert sind. Auf ihrer Suche nach *narrative meaning* im Filmmaterial erprobt sie ihr Talent, indem sie versucht, solche Muster in den Sequenzen zu finden bzw. in diese zu projizieren und dem *footage* so Bedeutung zuzuschreiben. Henthorne (2011: 26) konstatiert: „Ultimately the novel suggests that human beings not only discern patterns in events but impose patterns upon them, making meaning as much as discovering it.“ Das *footage* entpuppt sich jedoch als frei von jedweden Stilmarkern, was eine historische und generische Ein- bzw. Zuordnung oder Sinnzuschreibung unmöglich werden lässt:

There is a lack of evidence, an absence of stylistic cues, that Cayce understands to be utterly masterful. [...] The one hundred and thirty-four previously discovered fragments, having been endlessly collated, broken down, reassem-

---

<sup>227</sup> Der Roman erhält durch die Auflösung am Ende Züge eines Geheimbundromans. Zum Geheimbundroman vgl. u. a. Steinhoff (1990: 169), Linke (1999: 141 ff.) oder Voges (1987: 293 ff.). Zudem wird in Sekundärliteratur zu *Pattern Recognition* bemerkt, dass die Handlung stellenweise stark an Pynchons Roman *The Crying of Lot 49* (1966) erinnert (vgl. Henthorne 2011: 100).

bled, by whole armies of the most fanatical investigators, have yielded no period and no particular narrative direction.<sup>228</sup>

(PR, 23 f.)

Dennoch versuchen Cayce und die übrigen „footageheads“, Muster zu identifizieren, die sie bereits aus anderen narrativen Formen kennen bzw. an solche erinnern. So lässt sich die Aufteilung der UserInnen der Website in „completists“ und „progressives“ erklären. Ihre Beurteilung, ob ein bereits fertiggestellter Film oder ein im Entstehen begriffenes Werk den Sequenzen zu Grunde liegt, gründen sie offensichtlich auf ihren Erfahrungen – auf Mustern, die ihnen bereits von anderen Erzählformen und Genres geläufig sind. Wenn auch nicht explizit vom Text genannt, so erinnern die bruchstückhaft im Internet veröffentlichten Versatzstücke des Filmmaterials an Produktions- und Distributionsgewohnheiten des 19. Jahrhunderts, wo Autoren ihre Romane zunächst seriell in Zeitschriften und Magazinen veröffentlichten, um deren Erfolg am Publikum vorzutesten und basierend auf dessen Reaktion fortzuschreiben. Dass die Filmsequenzen tatsächlich einem *work in progress* entstammen, dessen Fortlauf und Ende offen sind, verstärkt diesen Eindruck. So besteht eine historische Verbindung zu bereits dagewesenen Erzählformen, auf deren Schema die Figuren ihr Urteilsvermögen über das *footage* aufbauen. Diese Relation zu älteren Erzählformen findet textuell ihre Parallele in den intermedialen Bezügen auf E-Mails, wenn diese, in Analogie zum bereits bekannten Muster des Briefromans, in die Handlung Einzug finden und insbesondere auf die Dramaturgie des Textes entscheidend einwirken.

Ob die Sequenzen tatsächlich auf bereits bestehende Muster rekurren oder zufällig mit bekannten Strukturen verwandt sind, beantwortet der Text nicht. Die Frage nach Muster oder Zufall bei der Generierung der neuen Erzählform bleibt durch Noras Konstitution im Unklaren. Ihr Verstummen macht es unmöglich, sie nach einem Plan zu fragen und selbst die Existenz eines solchen lässt sich nicht abschließend klären. Den Kontrast ‚*coincidence or pattern recognition*‘ lässt der Roman nicht nur bestehen, sondern weitet ihn durch den Titel und den wiederholt zitierten Ausspruch Wins, „[t]here must always be room for coincidence“ (PR, 293; vgl. auch 355), auf den gesamten Roman aus. Auf diese Weise wird er zum übergeordneten Motto, das im Roman auf die Generierung neuer Erzählformen

---

<sup>228</sup> Die Filmsequenzen zeichnen sich durch ein Nichtvorhandensein von stilistischen Markern aus und bilden damit einen Gegenpol zu Cayces Berufswelt, die von Marken dominiert wird: „Cayce is embedded in the historical transitoriness of the *now*, a moment that is virtually defined by the fact that it cannot remain itself. In contrast, the couple in the footage exist in some other plane unmarked by history“ (Hollinger 2006: 464, Hervorhebung im Original; vgl. auch Jameson 2003: 111). Ihre Faszination gegenüber den Sequenzen gründet daher wohl in ihrem eigenen Verlangen, sich von dieser Welt zu distanzieren und sich selbst möglichst neutral und markenfrei zu kleiden (vgl. PR, 8). Genau diese Marken- und Modellfreiheit ist für das *footage* charakteristisch und lässt es zum Rätsel werden.

ausgeweitet wird. Titel und Thema von Gibsons Roman erinnern gleichzeitig an Frows (2006: 73) Definition von Genre als „historically specific pattern of organization of semiotic material“ und der bereits erläuterten Funktion von Genres als „ways of worldmaking“. Genres können demzufolge selbst als Muster für Bedeutungszuschreibungen und der Konstituierung von Welt begriffen werden, was durch die Struktur, den Inhalt und den Titel des Romans implizit mitklingt.

In Anlehnung an Phillip E. Wegner (2007: 185) lässt sich festhalten, dass Gibson in *Pattern Recognition* unterschwellig nach der zukünftigen Rolle des Romans – oder, präziser, nach der Rolle von Erzählungen unter dem Einfluss der Neuen Medien im 21. Jahrhundert – fragt. Das *footage* steht dabei für die Erzählkunst, die zunehmend durch die Technologien neuer Medien realisiert wird. So bleibt das Internethnarrativ beispielsweise den ganzen Roman über ohne Namen, was in Analogie zu Woolfs Ausführungen die Schwierigkeit der Namensfindung bei neuen Erzählformen demonstriert.<sup>229</sup> Doch die Entstehung eines neuen narrativen Formats außerhalb des gedruckten Buchs geht häufig mit der Assoziation der Gefahr einher, der Roman könne hinter solchen neuen Formaten zurücktreten. Dass Gibson diese Thematik jedoch im Roman niederschreibt und behandelt, ‚erstickt‘ die häufig geäußerte These vom ‚Tod des traditionellen Romans‘<sup>230</sup> im Kern, worauf auch Wegner hinweist:

All of this would lead us to the conclusion that it is, in fact, this older machinery that continues to dominate our present: the social, technological, and literary possibilities of the new media and globalization remain at best potentialities in a world still in the thrall of the ‘undead’ forms of the novel [...] At least, I would like to argue, this is the implicit argument of Gibson’s novel.

(Wegner 2007: 194)

Die Rolle des Romans angesichts des Aufkommens neuer medialer Möglichkeiten zur Inszenierung von Narrativen wird in *Pattern Recognition* folglich implizit und metareflexiv verhandelt: So wie Virtualität und ‚Wirklichkeit‘ ineinander übergehen, beeinflussen sich auch narrative Formen und neue mediale Kommunikationswege wechselseitig, wodurch neuartige Erzählformen und -formate aufkommen. Die Stärken des Romans, die im Zuge dessen mit in den Reflexionsprozess gelangen, liegen dabei zum einen in seiner Beständigkeit sowie zum anderen aber auch in seiner Flexibilität in Bezug auf solche neuen Erzählformen. Gleichzeitig werden aber auch die

---

<sup>229</sup> Vgl. hierzu auch Wegner (2007: 194): „The new technological and literary possibilities figured [...] by the footage, possibilities for which there are as of yet ‘no name’, and which are, as the novel demonstrates, strictly speaking unrepresentable, stand in the ‘impossible’ place of the Real.“

<sup>230</sup> Vgl. zu diesem Diskurs etwa Hintermeier (2010), Jessen (2010), Carrière et al. (2010) sowie Ebbingshaus (2010) zu der Gefahr, das Internet entziehe den Romanen den „stofflichen Boden“ (ebd.: 31).

Grenzen des traditionellen Romans gegenüber neuen narrativen Formaten ausgelotet, indem die Inhalte der Sequenzen vom Roman kaum dargestellt werden (können). Die Metareflexion in *Pattern Recognition* geht auf diese Weise mit einer Autosituierung des Romans im Geflecht neuer (Kommunikations-)Medien einher und zeichnet das Erzählen im Kontext der Virtualisierung der Lebenswelt nach.

### 3.6 Resümee

„Wie wird im 21. Jahrhundert im Kontext des Internets erzählt?“ – Dies ist nicht nur eine zentrale Frage, die dieser Arbeit, sondern auch dem Roman *Pattern Recognition* selbst zu Grunde liegt. Der Roman verhandelt beide in der Einleitung dieser Arbeit erläuterten Fragerichtungen der Medialisierung des Erzählens, indem er strukturell durch die intermedialen Bezüge das Eintreten neuer medialer Kommunikationsformen in den Roman inszeniert und thematisch die Generierung narrativer Formate im Internet aufwirft. Dabei läuft subtil die metareflexive Frage nach der Entstehung neuer Erzählformen im Kontext neuer Kommunikationsmedien mit.

Entsprechend einer Form-Inhalt-Analogie spielt die E-Mail bei der seriellen Herstellung und Verbreitung des Filmmaterials auf der *story*-Ebene eine ebenso konstitutive Rolle, wie sie sie auch auf der strukturellen Ebene des Romans und in der Handlungsführung einnimmt. Intermediale Bezüge auf E-Mails finden in allen drei Ausprägungen Ausdruck und wirken entscheidend auf die Dramaturgie des Textes ein: Sie sind es, die als Motivator der weiteren Handlungsschritte fungieren, indem durch sie entscheidende Informationen preisgegeben und übermittelt werden. Gleichzeitig sind einige Figuren über lange Strecken des Romans hinweg ausschließlich über E-Mails an der Handlung beteiligt. Das globalisierte Leben, das im Roman durch Cayces Reisen durch die Zeitzonen der Metropolen New York, London, Tokio und Moskau inszeniert wird, findet sein Pendant in der zeitlich und räumlich unabhängigen E-Mail-Kommunikation.

Das intermediale Verfahren des Einbeziehens von E-Mails in die Handlung findet thematisch seine Parallele im Eindringen neuer Kommunikationsmedien sowie des *footage* in das Leben der Figuren. Dieses Eindringen birgt jedoch die Gefahr der Öffentlichkeit des Informationsaustauschs – nichts kann mehr im Verborgenen bleiben, Cayces Leben wird sichtbar für ihre Überwacher und zugänglicher, je mehr sie die Kommunikationswege des Internets nutzt. Mit der zunehmenden Öffentlichkeit ihres Lebens löst sich die von ihr zu Beginn des Roman empfundene „mirror-world“ (*PR*, 2) Londons allmählich auf, was Analogien zu Baudrillards Ausführungen zum Obzönen deutlich werden lässt („[t]he obscene is what does away with every

mirror“; Baudrillard 1983: 130).<sup>231</sup> Diese allumfassende Sichtbarkeit rekurriert auf zeitgenössische Ängste, die sich vor allem auf den Verlust der Privatheit und ein Übermaß an öffentlich zugänglichen Informationen durch E-Mails und Internet beziehen.

*Pattern Recognition* repräsentiert diese Obszönität im Zeitalter des Internets und macht das Eindringen neuer Kommunikationsmedien in die Lebenswelt literarisch beschreibbar, indem auf textueller Ebene durch die intermedialen Bezüge das inszeniert wird, was der Roman inhaltlich auf einer Metaebene reflektiert: Die Medialisierung des Erzählens im Zuge der Virtualisierung der Lebenswelt. Dass Cayce und Parkaboy am Ende des Romans ein Paar werden und sich die Überwachungsstrukturen und das Eindringen neuer Technologien in das Leben der Figuren somit auflösen, stellt gleichzeitig eine Opposition zu Baudrillards Theorie dar, was auch Henthorne (2011: 137) beobachtet: „[W]hile the world is replete with simulacra, the real is still available.“ Gibson nimmt zwar auf Baudrillard Bezug, indem er Aspekte seiner Ausführungen inszeniert, spielt aber gleichzeitig mit ihnen, wenn er sie am Ende des Romans wieder in ihr Gegenteil dreht.

Der Roman *Pattern Recognition* reiht sich durch die partielle Einbettung intermedialer Bezüge auf die E-Mails in die Gruppe der hybriden E-Mail-Romane ein. Dennoch kann er im Vergleich zu den anderen beiden hier besprochenen hybriden E-Mail-Romanen im Denkmodell als der am weitesten vom linken Pol entfernte Roman bezeichnet werden. Zwar ist eine erzählende Instanz über weite Strecken des Romans vorhanden, dennoch ist die E-Mail im Roman schon viel weiter in das Leben der Figuren integriert, als dies etwa bei *The Metaphysical Touch* der Fall ist. Die E-Mail-Kommunikation stellt keinen gesonderten bzw. isolierten Raum in der *textual actual world* dar, sondern ist mit den Lebensstrukturen der Figuren verwoben bzw. bestimmt diese zum Teil entscheidend mit, was durch die stark handlungslenkende Funktion der E-Mails zum Ausdruck kommt. Aus diesem Grund finden sich im Roman kaum metamediale Reflexionen zu E-Mail-Anwendungen. Die Metamedialität wird vielmehr zur impliziten Metareflexion zum Thema Genreentstehung in Zeiten der Medialisierung des Erzählens ausgeweitet. Im Roman wird inhaltlich der Prozess reflektiert, der ihm strukturell zu Grunde liegt.

Auf Grundlage dieser metareflexiven Überlegungen in *Pattern Recognition* lässt sich im Folgenden untersuchen, wie sich das Erzählen strukturell und inhaltlich gestaltet, wenn Romane ausschließlich aus E-Mails bestehen.

---

<sup>231</sup> Auch Damien, ein Freund von Cayce, macht eine Erfahrung des Obszönen. Bei den Ausgrabungen einiger junger, betrunkenen Russen, über die Damien eine Dokumentation drehen möchte, wird ein komplettes deutsches Sturzkampfflugzeug des zweiten Weltkriegs entdeckt, in dem die Leiche des Piloten noch vollständig erhalten ist. Die Russen reißen im Kampf um die Wertgegenstände des Piloten dessen Leiche in Stücke. Kameramann Brian dreht seinen Kopf weg, filmt aber weiter, die Kamera „sieht“ alles und nimmt jedes Detail auf, ohne einer emotionalen Abwehrreaktion auf das Obszöne zu unterliegen.

Anhand von vier E-Mail-Romanen in Reinform werden weitere Ausprägungen des Genres analysiert.

## IV. Formen reiner E-Mail-Romane: Die durchgängige intermediale Imitation

### 1. Liebe in Zeiten der E-Mail: Daniel Glattauers Romane *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen*

*Gut gegen Nordwind* (2006) und dessen Nachfolgerroman *Alle sieben Wellen* (2009) des österreichischen Autors Daniel Glattauer sind reine E-Mail-Romane, da sie allein aus intermedialen Imitationen von E-Mails der Figuren bestehen.<sup>232</sup> Sie geben ausschließlich die E-Mail-Kommunikation der beiden ProtagonistInnen Emmi Rothner und Leo Leike wieder und erzählen deren gemeinsame (Liebes-)Geschichte in Zeiten von E-Mail und Internet. Ähnlich wie etwa in McCarthy's *Chat :-)*-Trilogie (1995, 1996, 1998), Fletchers *E-Mail: A Love Story* (1996) oder auch Brownriggs *The Metaphysical Touch* (1998) macht auch Glattauer von dem Motiv des virtuellen Begegnens über E-Mail Gebrauch. Die ProtagonistInnen lernen einander zufällig per E-Mail kennen und beginnen, sich regelmäßig Nachrichten zu schicken, wodurch Gefühle wechselseitiger Verbundenheit entstehen. Durch diesen zunächst anonymen, wie „umgekehrt[]“ (*Gut gegen Nordwind*, 192; im Folgenden: *GgN*) anmutenden Weg des gegenseitigen Kennenlernens<sup>233</sup> ergeben sich für die Figuren bestimmte Beziehungsmodi und Verhaltensweisen, die sich vom konventionellen *face-to-face*-Kennenlernen unterscheiden und im Roman

---

<sup>232</sup> Als Glattauer *Gut gegen Nordwind* schrieb, wollte er ursprünglich keinen reinen E-Mail-Roman schreiben, sondern den E-Mail-Austausch nur als Einstieg in den Roman verwenden. Erst im Laufe des Schreibens entschied er sich, den reinen E-Mail-Dialog im gesamten Roman zu verwenden (vgl. Schaaf 2009: 47). Beide Romane Glattauers haben in der Presse große Aufmerksamkeit erlangt (vgl. u. a. Müller 2009, Schaaf 2009 sowie zahlreiche Rezensionen wie z. B. <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/463968>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012). *Gut gegen Nordwind* wird außerdem oftmals und fälschlicherweise als ‚der erste E-Mail-Roman seiner Art‘ bezeichnet (vgl. u. a. <http://www.nzz.ch/2006/12/17/ft/article/EQVJJ.html> oder <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/463968>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

<sup>233</sup> Leo bezeichnet den E-Mail-Weg, über den er Emmi kennenlernt, in *Gut gegen Nordwind* als „umgekehrte[n] Weg“ des gegenseitigen Kennenlernens. Eigentlich treffe man sich zuerst persönlich und erst danach schreibe man sich E-Mails: „Ich habe plötzlich wieder Lust, eine Frau auf stinkkonservative Art kennen zu lernen. Zuerst sehe ich sie, dann höre ich ihre Stimme, dann rieche ich sie, dann küsse ich sie vielleicht. Und irgendwann später werde ich ihr wohl auch einmal eine E-Mail schreiben“ (*GgN*, 192).



durchgängig mit verhandelt werden. Die Figuren thematisieren fortwährend ihre virtuelle Beziehung, wobei sie kontinuierlich via E-Mail über ihre gemeinsame Kommunikation und ihre Gefühle füreinander im digitalen Zeitalter von E-Mail und Internet reflektieren. Der *topos* „Liebe in Zeiten des Internets“ (Schaaf 2009: 47) geht dadurch in beiden Romanen Glattauers mit metamedialen Kommentaren innerhalb der E-Mails einher. Dabei sind neue soziale Beziehungsmodi im Kontext der E-Mail-Kommunikation der Stoff der beiden Romane, die aufgrund dessen als Ausdruck einer „neuen sozialen Wirklichkeit“ (Müller 2009: 12) bezeichnet oder als „Symptom [...] der Sittengeschichte“ (ebd.) verstanden werden können.

Der Roman *Gut gegen Nordwind* beginnt damit, dass Emmi Rothner sich beim Senden einer E-Mail an einen Verlag, bei dem sie eine Zeitschrift abbestellen möchte, vertippt und ihre Mail versehentlich an Leo Leike schickt, der sie in einer kurzen Antwort auf ihren Tippfehler aufmerksam macht. Als Leo an Weihnachten von Emmi eine Gruppen-E-Mail mit Wünschen für das neue Jahr erhält, stellt sich in einem weiteren Kontakt zwischen beiden heraus, dass seine Adresse irrtümlich in Emmis Kundendatei gespeichert wurde. Nach einem wiederholten Tippfehler Emmis<sup>234</sup> beginnen die ProtagonistInnen langsam ein E-Mail-Gespräch und schreiben sich ab diesem Zeitpunkt zunächst nur sporadisch und bald schon regelmäßig. Auf diese Weise lernen sie einander per E-Mail kennen und werden unverzichtbar füreinander. Sie konstruieren sich ihre jeweils eigene Vorstellung des anderen, deren Perfektion und Illusion sie durch ein Treffen zunächst nicht zu zerstören wagen. Wiederholt wird die Möglichkeit einer Begegnung – gepaart mit der Angst, die ‚wirkliche‘ Person könne der virtuellen Vorstellung nicht genügen – von beiden in Erwägung gezogen und im digitalen Dialog diskutiert. Im ersten Roman, *Gut gegen Nordwind*, kann ein schließlich geplantes Treffen durch das Intervenieren von Emmis Ehemann nicht stattfinden. Im Folgeroman *Alle sieben Wellen* hingegen überschreiten die Figuren die Grenzen der *textual virtual world* und treffen einander außerhalb ihrer E-Mail-Kommunikation. Die *textual virtual world* ist dadurch nicht mehr isolierter, eigenständiger Teil der *textual actual world*, sondern löst sich in ihr auf. Die Darstellung der Treffen erfolgt jeweils im Nachhinein durch die intermedialen Imitationen der digitalen Nachrichten. Am Ende des zweiten Romans werden Leo und Emmi schließlich ein Paar.

---

<sup>234</sup> Emmi leidet an einem selbst benannten „chronischen ‚Ei‘-Fehler“ (GgN, 8), so schreibt sie – wenn sie sich beeilt – oftmals ein ‚e‘ vor das ‚i‘, wodurch der Verlagsname ‚Like‘ zu ‚Leike‘ wird.

## 1.1 Formale Darstellung der intermedialen Imitationen in Glattauers reinen E-Mail-Romanen

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen hybriden E-Mail-Romanen, die die intermedialen Bezüge auf die E-Mails mit narrativen, durch einen Erzähler vermittelten Versatzstücken verquicken, werden Glattauers E-Mail-Romane allein durch E-Mails erzählt und bestehen damit ausschließlich aus intermedialen Imitationen des Kommunikationsmediums. Zwar können innerhalb solcher Imitationen weitere Erwähnungen und indirekte Wiedergaben inkludiert werden, die sich über beide Romane erstreckende Imitation ist aber der offensichtlichste und folgenreichste intermediale Bezug, da dieser die narrative Struktur stark modifiziert.

Trotz der Zugehörigkeit zu der Gruppe der reinen E-Mail-Romane werden die Möglichkeiten der intermedialen Imitation in *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* noch nicht vollends ausgeschöpft. Die strukturelle Imitation der E-Mails erstreckt sich zwar über den ganzen Text hinweg, wird aber gleichzeitig im Hinblick auf typographische Modifizierungen oder Marker konzeptioneller Mündlichkeit nicht vollständig durchgeführt, wodurch die intermedialen Imitationen einen künstlichen bzw. wenig authentischen Eindruck erwecken.<sup>235</sup> So ist jeder E-Mail ein Betreff sowie der zeitliche Abstand zur vorausgegangenen E-Mail (wie etwa „Acht Minuten später“, *GgN*, 6; „20 Sekunden später“, *GgN*, 50; „Am nächsten Vormittag“, *GgN*, 90) vorgeschaltet. Der vollständige E-Mail-Kopf mit AbsenderIn, AdressatIn, Datum und Zeitpunkt wird hingegen nicht abgebildet. Die Geschwindigkeit der Kommunikation ist nur durch eine von der Kompositionsinstanz vorgenommene zeitliche Einordnung und Relationierung der Mail zur jeweils vorausgegangenen Nachricht darstellbar, nicht jedoch als Imitation der gesamten Kopfzeilen mit Zeit- und Datumsangabe. Dieser Verzicht der vollständigen Darstellung des E-Mail-Kopfes geht mit einer Sichtbarmachung der Kompositionsinstanz einher, die die fehlenden Komponenten der intermedialen Imitation durch eigene Kommentare zum zeitlichen Abstand zwischen den E-Mails ausgleicht. Nicht im Detail durchgeführte intermediale Imitationen werden auf diese Weise ähnlich wie technische Kommunikationsprobleme durch den Einsatz einer Kompositions- oder gar Erzählinstanz ausgeglichen.<sup>236</sup>

Parallel zum Verzicht einer vollständigen Darstellung des typographischen Dispositivs der E-Mails finden sich in den imitierten E-Mails kaum

---

<sup>235</sup> Zur vollständigen Durchführung der Imitation vgl. insbesondere Beaumonts reine E-Mail-Romane *e. A Novel* (2000) und *e<sup>2</sup>* (2009), die im folgenden Kapitel (IV.2) analysiert werden.

<sup>236</sup> In Kosssdorffs *Spam! Ein Mailodram* (2010) werden technische Kommunikationsprobleme erzählerisch sogar durch den Einsatz einer neutralen Erzählinstanz ausgeglichen, die für kurze Zeit die Darstellung der Ereignisse übernimmt.

Emoticons,<sup>237</sup> Fett- und Kursivdrucke, Inflektive, E-Mail-typische Abkürzungen oder Akronyme. Darüber hinaus halten sich die Figuren in der Regel streng an korrekte Rechtschreibung und Interpunktion. Allein Emmis Tippfehler zu Beginn des Buches, der zwar thematisiert aber nicht dargestellt wird, ist hierbei eine Ausnahme. So leitet der Tippfehler die Handlung zwar ein, durch den Verzicht seiner Darstellung innerhalb der E-Mail-Adresse aber erhält er nur wenig Gewicht.

Die formale Darstellung der Imitationen in Glattauers Romanen kann als Vereinfachung oder Komplexitätsreduktion gelesen werden, denn die E-Mail-Kommunikation findet hier – im Unterschied zu den Romanen *e. A Novel* (2000) und *e<sup>2</sup>* (2009) etwa – nur zwischen zwei Figuren statt. AdressatIn und AbsenderIn sind folglich immer die gleichen zwei Personen im Wechsel, deren Kennzeichnung durch den E-Mail-Kopf zum Verständnis meist nicht zwingend notwendig ist. Anders als in den Romanen *Spam! Ein Mailodram* (2010) oder *Holly's Inbox* (2007), in denen es je eine Fokalisierungsinstanz gibt, in deren Mailbox der/die LeserIn uneingeschränkter Einblick erhält,<sup>238</sup> liegt die Fokalisierung in *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* weder bei Emmi noch bei Leo. Der/die LeserIn hat in keinen der beiden E-Mail-Accounts vollständig Einblick, da ausschließlich die Kommunikation beider *miteinander* dargestellt wird.<sup>239</sup> AbsenderIn und AdressatIn können daher nur aus den Anreden in den Mails oder durch die Darstellung des Betreffs der jeweiligen Antwort erschlossen werden. Während Leos Antworten immer ein ‚AW:‘ vorgeschaltet ist, werden Emmis Antworten mit einem ‚RE:‘ eingeleitet, ein Spezifikum, das auf den E-Mail-Account zurückzuführen ist und gleichzeitig als Kennzeichen der Figuren dient.<sup>240</sup> Hat der/die LeserIn diesen Zusammenhang erkannt, fungiert diese Kennzeichnung als Orientierungshilfe in hoch frequentierten E-Mail-Wechseln, die vornehmlich in Konfliktsituationen auftauchen und die Dialogizität erhöhen.<sup>241</sup>

Insgesamt scheint der intermediale Bezug in den Romanen Glattauers trotz der Tatsache, dass er sich in der Form der intermedialen Imitation über die gesamte Handlung erstreckt und die Romane als reine E-Mail-Romane klassifiziert, noch relativ komplexitätsreduziert zu sein. Im Vergleich zu *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* etwa finden typographische Hervorhebungen und Marker

---

<sup>237</sup> Smileys werden in den Romanen jeweils nur einmal verwendet und sind damit die Ausnahme.

<sup>238</sup> Vgl. Kapitel II.3.1.

<sup>239</sup> In *Gut gegen Nordwind* gibt es jedoch eine Ausnahme, da auch die E-Mail von Emmis Ehemann Bernhard an Leo im Text imitiert wird.

<sup>240</sup> Nicht standardkonforme E-Mail-Clients stellen den Mails in Antworten meist ein ‚AW:‘ vorweg, während nach internationalen Standards ein ‚RE:‘ vorgesehen ist (vgl. URL: <http://lexikon.martinvogel.de/aw.html>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

<sup>241</sup> Hoch frequentierte E-Mail-Wechsel entstehen vermehrt dann, wenn beide Figuren zur gleichen Zeit am PC sitzen und der E-Mail-Dialog einem Chat ähnelt (vgl. Wölflé 2002: 211).

konzeptioneller Mündlichkeit kaum Verwendung, wodurch das Funktionspotential von E-Mails für die Handlung nicht ausgeschöpft wird. In Anlehnung an die bereits diskutierten Texte stellen beide Romane Glattauers unter Beweis, dass sich die Formierung eines neuen Genres nicht plötzlich und gleichförmig gestaltet, sondern experimentell und variabel verläuft, wobei stets unterschiedliche Spielarten hervorgebracht werden.

## 1.2 Gestaltung des dramatischen E-Mail-Dialogs im Modus des *showing*

Als reine E-Mail-Romane weisen *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* dramatisch-dialogische Charakteristika auf.<sup>242</sup> Diese Nähe zum dramatischen Erzählen wird im Fall von *Gut gegen Nordwind* durch die Tatsache bestärkt, dass der Roman bereits vielfach als Bühnenstück inszeniert wurde, ohne dass der Text für die Bühne maßgeblich umgeschrieben werden musste.<sup>243</sup> Die Handlung, und damit die Beziehung der Figuren, wird in beiden Romanen durchgängig dialogisch im Modus des *showing* präsentiert. Es gibt keine erzählende Instanz, die die Handlung lenkt, kommentiert oder eine Außendarstellung der Figuren ermöglicht. Die Figuren erzählen selbst und charakterisieren sich auf diese Weise allein durch ihre E-Mails, präsentieren sich und einander auf diese Weise sprachlich-performativ. Dabei versuchen sie stets einander Charaktereigenschaften zuzuschreiben:

Nun, Ihre E-Mails lesen sich wie ‚heruntergesprudelt‘, wenn ich mir diese Einschätzung erlauben darf. Ich hätte schwören können, dass Sie eine Schnellsprecherin und Schnellschreiberin sind, eine quirlige Person, der die Abläufe des Alltags niemals rasch genug vonstatten gehen können. Wenn ich Ihre E-Mails lese, dann kann ich darin keine Pausen erkennen. Die kommen mir im Ton und Tempo antriebsstark, atemlos, energievoll, flott, ja sogar eine wenig aufgeregt vor.

(GgN, 10)

Leo schätzt Emmi aufgrund ihrer Selbstrepräsentation in den E-Mails als „quirlige“ Person ein. Ähnlich dem/der LeserIn hat er keine außerschriftsprachlichen Anhaltspunkte, anhand derer er Emmi charakterisieren könnte. Entsprechend dem Verharren der Handlung auf der Ebene der virtuellen Kommunikation bzw. in der separaten *textual virtual world* – die Figuren treffen sich außerhalb dieser nicht und klammern ihre Lebensverhältnisse thematisch weitestgehend aus ihrer Kommunikation aus – verweilt auch ihre

---

<sup>242</sup> Vgl. II.3.1.

<sup>243</sup> Es gab nur einige Kürzungen, die vermutlich vor allem auf Länge und Dauer des Stücks zurückzuführen sind (vgl. Bühnenfassung von Ulrike Zemme und Daniel Glattauer). Aufführungen fanden bereits in zahlreichen deutschen Städten sowie in Österreich statt: u. a. Berlin, Hamburg, Stuttgart, München, Frankfurt (Main), Karlsruhe, Regensburg, Trier und Wien.

Darstellung und Charakterisierung in *Gut gegen Nordwind* überwiegend im Modus des *showing*.<sup>244</sup> Es liegen keine gemeinsamen Ereignisse der ProtagonistInnen zwischen den Mails, von denen sie im Nachhinein im Modus des *telling* berichten könnten.

Durch die beinahe durchgängige Isolation der *textual virtual world* von der *textual actual world* erzählen die Figuren einander nur wenig aus ihrem Leben, wodurch auch der/die LeserIn nicht mehr erfährt als die Figuren in ihren E-Mails einander preisgeben. Auf diese Weise kann in *Gut gegen Nordwind* – bis auf eine Ausnahme – keine diskrepante Informiertheit zwischen den Figuren und/oder dem/der LeserIn entstehen. Als sich jedoch Emmis Ehemann Bernhard in einer E-Mail an Leo wendet und keiner von beiden Emmi von dieser Nachricht erzählt, entsteht für Emmi ein Informationsrückstand. Dies führt zum Konflikt, der auch die Handlung des Folgeromans *Alle sieben Wellen* bestimmt. So erfährt Emmi erst in *Alle sieben Wellen*, dass ihr Mann mit Leo in Kontakt getreten und Leo daraufhin nach Boston gegangen ist. Sowohl ihre Ehe als auch ihre Beziehung zu Leo leiden an dieser späten Aufklärung der Situation, die Emmi – im Gegensatz zu Leo, Bernhard und dem/der LeserIn – zunächst falsch eingeschätzt hat.

Während der Modus des *telling* in *Gut gegen Nordwind* aufgrund des Verharrens der Beziehung der Figuren in der virtuellen Welt überwiegend hinter dem Modus des *showing* zurücktritt, ändert sich diese Gewichtung in *Alle Sieben Wellen* ab dem Moment, in dem die Figuren sich auch außerhalb der E-Mail-Kommunikation begegnen und die *textual virtual world* innerhalb der *textual actual world* nicht mehr klar abgegrenzt ist. Das Treffen kann jedoch nur im Nachhinein von den Figuren selbst im Modus des *telling* sprachlich verarbeitet und nacherzählt werden. Durch die Verlagerung der Beziehung in den Raum außerhalb des Internets entstehen häufiger Handlungsleerstellen im Text, die im Nachhinein durch den E-Mail-Dialog gefüllt werden.

Dadurch, dass in *Alle sieben Wellen* (im Folgenden: *AsW*) nur zwei Figuren einander E-Mails schreiben, können die Leerstellen nicht durch die Kommunikation mit weiteren Figuren geschlossen werden. In Kossdorffs *Spam! Ein Mailodram* beispielsweise erfüllen die Figuren Bine und Werner vornehmlich eine AdressatInnenfunktion, indem die Fokalisierungsinstanz Alex die Ereignisse aus der Firma den an der Haupthandlung unbeteiligten Figuren in der Tradition des dramatischen Botenberichts und damit im Nachhinein berichtet.<sup>245</sup> Dadurch wird auch der/die LeserIn über die Ereig-

---

<sup>244</sup> Natürlich können auch in *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* Länge, Frequenz, Syntagmatik und Sprachbesonderheiten zur Charakterisierung der Figuren dienen (vgl. Kapitel II.3.2). Da die Kommunikation in beiden Romanen aber ausschließlich zwischen Emmi und Leo stattfindet (bis auf eine E-Mail von Bernhard an Leo), dienen diese Aspekte vor allem der Einschätzung der jeweiligen Stimmung der Figuren. Kurze E-Mails in einer hohen Frequenz etwa deuten oftmals eine konflikträchtige Stimmung an (vgl. z. B. *GgN*, 66).

<sup>245</sup> Zum Botenbericht per Mail vgl. auch die Analyse zu *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* in Kapitel IV.2.4.

nisse zwischen den E-Mails im erzählenden Modus informiert, wobei die Leerstellen in der Handlungsdarstellung gefüllt werden. Die Romane Glattauers hingegen geben allein Emmis und Leos E-Mail-Dialog wieder, ohne weitere Figuren als AdressatInnen mit einzubeziehen. Aus diesem Grund erfährt der/die LeserIn nach dem ersten Treffen der beiden zunächst nur sehr wenig über dessen Ablauf und Vorkommnisse:

*Am Abend des gleichen Tages*

**Kein Betreff**

Danke, Emmi. Leo.

*Am Morgen des nächsten Tages*

**Kein Betreff**

Nichts zu danken, Leo. Emmi.

*Zwölf Stunden später*

**RE: War es...**

... so schlimm?

*Zwei Stunden später*

**RE:**

Warum fragst du, Leo? Du weißt, wie es war. Du warst dabei. Du bist deiner ‚Illusion des Vollkommenen‘ 67 Minuten leibhaftig gegenüber gesessen und hast sie mindestens 54 Minuten davon angelächelt. Ich fange erst gar nicht an aufzuzählen, was du in dieses Lächeln alles hineingepackt hast, so umfangreich war das Programm.

(*AsW*, 32)

Der/die RezipientIn erhält zunächst nicht mehr Informationen als über die Länge des Treffens und die Tatsache, dass Leo viel gelächelt hat. Erst im weiteren Verlauf des E-Mail-Dialogs werden Details der Verabredung berichtet, deren Rekonstruktion schließlich dem/der LeserIn überlassen bleibt, der/die im Prozess des fortschreitenden Lesens seine/ihre Vorstellung kontinuierlich konstruieren und ggf. modifizieren muss. Der Eindruck etwa, dass Emmi nach dem Treffen mit Leo in ihren E-Mails überlegener wirkt, oder die Vermutung, Leo habe sich nun auch außerhalb der E-Mails in sie verliebt, bleiben zunächst Annahmen. Es gibt keinerlei Bestätigung oder Revision solcher Eindrücke seitens einer Erzählinstanz. Allein die von den Figuren in den Mails verwendeten sprachlichen Mittel können als solche fungieren.

### 1.3 Die sprachliche Performativität der Figurendarstellung und Subjektkonstituierung

Die Figuren werden im E-Mail-Dialog performativ inszeniert, ihre Worte in der virtuellen Welt fungieren als Taten (vgl. Turkle 1998: 19 f.).<sup>246</sup> Die E-Mails sind dabei oft in der Form performativer Sprechakte realisiert, denn die Figuren können durch die Sprache Handlungen ausführen, sich selbst darstellen, Bilder des Anderen entwerfen und einander somit gegenseitig konstituieren.<sup>247</sup> Mark Poster (1995) konstatiert in seiner Analyse computer-vermittelter Kommunikation, dass die elektronische Kultur auf solche Theorien hinausläuft, „die die Rolle der Sprache im Prozeß der Konstituierung von Subjekten in den Mittelpunkt stellen“ (Poster 1995, zitiert nach Lyon 1998: 95).<sup>248</sup> Dies ist insbesondere in *Gut gegen Nordwind* der Fall, da die Figuren sich außerhalb der elektronischen Kommunikation nicht begegnen.

Emmi und Leo haben als Anhaltspunkt die jeweils in den E-Mails inszenierte Sprache und den Stil, auf Grundlage derer sie sich selbst präsentieren sowie charakterliche Fremdzuschreibungen des jeweils anderen vornehmen. In beiden Romanen steht jedoch nicht so sehr die jeweils eigene wandelbare Identität, sondern vor allem das entworfene Bild des/der KommunikationspartnerIn im Mittelpunkt. Emmi und Leo nutzen E-Mail und Internet folglich nicht, um Variationen von sich selbst zu entwerfen. Sie thematisieren und reflektieren vielmehr den Prozess gegenseitiger Subjektkonstituierung mittels Sprache im Zeitalter digitaler Kommunikation, wodurch im Roman indirekt auf solche außerfiktionalen Prozesse referiert wird. So führt etwa Birgit Neumann (2008: 53) zur Repräsentation von Identität in der erzählenden Literatur aus: „Literary representations of identity are not only motivated by the attempt to represent a character’s development, but also by an imperative to reflect on the process of identity construction.“ In Anlehnung an Neumann lässt sich festhalten, dass vor allem der Roman *Gut gegen Nordwind* spezifisch zeigt, wie Identität im Verlauf computerbasierter Kommunikation überhaupt erst konstruiert werden kann. Dabei wird der Schwerpunkt von Glattauer auf die gegenseitigen Fremdzuschreibungen durch Sprache und

---

<sup>246</sup> Turkle zieht hier die Verbindung zur Pariser Intellektuellenszene um Lacan, Foucault und Deleuze, die Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre propagierten, dass das Selbst über und durch Sprache konstituiert wird. Turkle zufolge sind diese Theorien insbesondere im Kontext des Internets zutreffend, da das Selbst wandelbar ist und allein durch Sprache erzeugt und transformiert wird (vgl. Turkle 1998: 19 f.).

<sup>247</sup> Insbesondere durch das Performative der E-Mails wird der konstitutive Charakter der Kommunikation zwischen den ProtagonistInnen hervorgehoben (vgl. auch II.3.1), indem sie sich auf Grundlage der sprachlichen Präsentation in den Mails gegenseitig Charaktereigenschaften zuschreiben (zur Definition von ‚performativ‘ vgl. auch Wulf et al. 2001b: 12).

<sup>248</sup> Poster erörtert dies nach Lyon (1998: 95) im Kontext der Theorien Derridas, Foucaults und Baudrillards.

Stil in E-Mails gelegt und demonstriert, welche kommunikativen Verhaltensweisen und Probleme entstehen können.<sup>249</sup>

Die Figuren versuchen aufgrund der Sprache und des Stils der Nachrichten Bilder, Eindrücke und Identitäten voneinander zu entwerfen, deren Konstitution sie gleichzeitig immer wieder zu hinterfragen pflegen: „Ich weiß nicht, ob Sie der sind, als der Sie schreiben“ (GgN, 99). Die Fremdbildwahrnehmungen, die sie voneinander haben, sind labil, denn sie basieren allein auf Schriftsprache und somit auf keinerlei raum-zeitlich manifestierbaren Koordinaten. So lässt Emmis E-Mail-Sprache Leo den Schluss ziehen: „Und mein Verdacht: Sie schreiben jünger als Sie sind“ (GgN, 12). Daraufhin erwidert Emmi: „Tut mir leid, lieber Herr Sprachpsychologe, aber dass eine Frau nicht jünger als 20 Jahre sein kann, wenn sie nicht ‚cool‘, ‚geil‘ oder ‚heavy‘ verwendet, kommt mir schon ein bisschen weltfremd und oberprofessorenhaft vor“ (GgN, 16). Die Sprache der E-Mails nimmt somit eine zentrale Stellung ein, denn sie wird zum einzigen Anhaltspunkt für die gegenseitige Konstruktion der Identitäten im sonst entkontextualisierten Cyberspace der E-Mail. Dass Emmi und Leo dabei keine weiteren lebensweltlichen Anhaltspunkte voneinander haben und diese sogar aus ihrer Kommunikation ausschließen, lässt sie glauben, nur Illusionen voneinander zu entwerfen:

*Am nächsten Tag*

**Kein Betreff**

Liebe Emmi, ist Ihnen schon aufgefallen, dass wir absolut nichts voneinander wissen? Wir erzeugen virtuelle Fantasiegestalten, fertigen illusionistische Phantombilder voneinander an. [...] Wir kommunizieren im luftleeren Raum. [...] Es gibt keine anderen Menschen um uns. Wir wohnen nirgendwo. Wir haben kein Alter. Wir haben keine Gesichter. Wir unterscheiden nicht zwischen Tag und Nacht. Wir leben in keiner Zeit.

(GgN, 19)

Leo beschreibt in seiner E-Mail an Emmi das Problem, sie eigentlich gar nicht zu kennen und thematisiert bereits früh das „umgekehrte“ (GgN, 192) Kennenlernen über E-Mail und dessen Konsequenzen. Er hat keinerlei Informationen über seine E-Mail-Partnerin, da die Figuren ihre alltägliche Welt ausschließen und sich ihren eigenen Platz im kontextlosen „Kosmos“ (GgN, 183) des Cyberspace schaffen.

Leo umreißt in seiner E-Mail einige Bedingungen computervermittelter Kommunikation, die seine Beziehung zu Emmi entscheidend mitprägen und darüber hinaus die Romanstruktur erläutern, denn laut Sandbothe (1998: 62) sind „[i]m Netz [...] die raum-zeitlichen Basiskoordinaten körperlicher Iden-

---

<sup>249</sup> Nach Goffman (1997: 231) entspringt das Selbst generell nicht dem/der BesitzerIn, sondern wird durch Dritte zugeschrieben – ein Akt, der durch die ausschließlich schriftbasierte Kommunikation via E-Mail eine Konkretisierung erfährt (vgl. auch Kapitel II.1.3).



tität, die unserem alltäglichen Konzept personaler Identität zugrunde liegen, außer Kraft gesetzt.“<sup>250</sup> Entsprechend dem Fehlen der raum-zeitlichen Basiskoordinaten (etwa durch das Verharren der Handlung in der *textual virtual world* der E-Mail oder die fehlende Darstellung dieser Koordinaten innerhalb der E-Mails) können Emmi und Leo ohne diese Anhaltspunkte nur virtuelle Fantasiegestalten voneinander entwerfen: „Ich mache mir aus den Texten, die Sie mir schreiben, mein eigenes Bild von Ihnen. Ich bastle mir meine eigene Emmi Rothner“ (GgN, 31).

Die Figuren spielen mit dieser Unverbindlichkeit, die zugleich überhaupt erst ihren Kontakt und ihre Annäherung gewährleistet. Sie ist es, die – zumindest im ersten Roman – als Garant der Liebe der beiden fungiert; eine Liebe, die zunächst auf den Bildschirm beschränkt bleibt. In dem Moment, in dem diese Liebesbeziehung den Bildschirm verlässt (vgl. GgN, 223), hat sie in *Gut gegen Nordwind* kein Potential zu bestehen. Emmis Geständnis an Leo, ihr Versuch, die virtuelle E-Mail-Liebe in die *textual actual world* zu transferieren, wird mit einer automatischen Antwort erwidert, welche die Ungültigkeit von Leos E-Mail-Adresse übermittelt und mit der der Roman schließt. Die virtuellen Fantasiegestalten und Illusionen bleiben bestehen.

#### 1.4 Unvereinbarkeit des Geschriebenen mit dem Gelebten: Aufspaltung der Lebenswelt in Hier und Dort

Mit der Situierung des E-Mail-Dialogs in einem „luftleeren Raum“ und „in keiner Zeit“ (GgN, 19) macht Leo den Unterschied zum „wirklichen Leben“ (GgN, 43, 98) der Figuren offenkundig. Wie bereits in einigen zuvor analysierten Romanen ist die *textual virtual world* als Teil der *textual actual world* gleichzeitig in dieser isoliert, verselbständigt sich und bildet eine eigenständige „Außenwelt“ (GgN, 105) im Roman. Bis zum ersten Treffen zu Beginn des Folgeromans *Alle sieben Wellen* betonen die ProtagonistInnen wiederholt ihr Verweilen in einer anderen Welt, die klar von ihrem „wirklichen Leben“ getrennt ist und die entsprechend dem „umgekehrte[n] Weg“ (GgN, 192) des Kennenlernens auch anderen Regeln, anderen Verhaltensweisen und anderen Beziehungsmodi unterlegen ist. Emmi und Leo möchten in ihrer E-Mail-Kommunikation Themen ihrer Lebenswelt außerhalb des Computers ausschließen: „Was meine Frauenbekanntschaften anbelangt, so schlage ich vor, dass wir es so halten wie mit Ihrem Ehemann und den beiden Kindern und deren sechs Streifenhörnchen. Dies alles gehört einfach nicht hierher! Uns zwei gibt es nur für uns zwei“ (GgN, 39). Mit der Formulierung „hierher“ klassifiziert Leo die E-Mail und den Cyberspace zu einem

---

<sup>250</sup> An anderer Stelle spricht Sandbothe (1999: 387) von „virtueller Eigenräumlichkeit“, der eine „Eigenzeitlichkeit“ inhärent ist. Wenn die Figuren in Glattauers Romanen also von einem eigenen Kosmos sprechen, referieren sie genau auf die virtuellen Gesetze, die Sandbothe beschreibt.

Ort, der sich ontologisch vom „wirklichen Leben“ der Figuren unterscheidet; ein Ort mit anderen Regeln und folglich anderen sozialen Beziehungskonventionen.

Ebenso wie Leo differenziert auch Emmi zwischen den unterschiedlichen Welten. In kontinuierlicher Abwechslung mit Leo überlegt sie abermals, inwiefern der E-Mail-Kontakt zwischen ihnen weitergeführt werden sollte:

*40 Minuten später*

**RE:**

Ach Leo, Sie sind so süß!!! Aber es hat doch keinen Sinn, was wir hier tun. Das ist ja doch kein Ausschnitt aus dem wirklichen Leben. [...] Leo, seien wir doch ehrlich: Ich bin für sie ein Fantasiebild, real daran sind doch nur ein paar Buchstaben.

(GgN, 43)

Beide Figuren sind sich der von ihnen vorgenommen Trennung dieser beiden gedachten Räume oder auch „Inselchen“ (GgN, 86), wie Emmi sie paraphrasiert, bewusst. Sie thematisieren selbst wiederholt diese Trennung, nennen sich „Fantasie-Emmi“ und „Virtuell-Leo“ (GgN, 84) und scheuen gerade aufgrund dieser Differenzierung vor einem Treffen außerhalb des Bildschirms zurück. Ähnlich wie die Figur JD aus Brownriggs Roman *The Metaphysical Touch* (1998) wollen Emmi und Leo ihre Begegnung auf einer metaphysischen Ebene belassen. Ein Zusammenführen der beiden Sphären erscheint ihnen gleichbedeutend mit einem baldigen Ende ihrer Kommunikation und Zuneigung füreinander. Die in der virtuellen Welt auf Sprache beruhenden, konstituierten Bilder voneinander bergen die Gefahr, unverträglich mit der ‚Wirklichkeit‘ zu sein. So befürchtet Leo eine „Unvereinbarkeit des geschriebenen Dialogs mit dem gelebten“ (GgN, 109). Die Übersetzung der Gefühle von der digitalen in die körperliche Welt scheint den Figuren – analog zur Handlung in *The Metaphysical Touch* – nicht realisierbar. Es bleibt auch in *Gut gegen Nordwind* nur bei einer virtuellen Berührung.

Obwohl der Roman formal zwar ausschließlich aus intermedialen Imitationen von E-Mails besteht, reiht er sich gleichzeitig noch in die Gruppe derer Texte ein, die die *textual virtual world* inhaltlich klar von der *textual actual world* trennen bzw. sie in ihr als eigenständige Welt separieren. Ein gemeinsames Treffen der Figuren außerhalb der Bildschirme ist aufgrund der als unvereinbar erscheinenden Welten für sie nicht möglich, die Angst vor dem Scheitern ihrer Gefühle füreinander im „wirklichen Leben“ zu groß. Diese sich durch den kompletten Roman *Gut gegen Nordwind* ziehende inhaltliche Trennung der Welten kann in Analogie zu den wenigen strukturellen, typographischen Hervorhebungen und Mündlichkeitsmarkern als Zeichen gedeutet werden, dass die Integration der E-Mail in den Roman auch inhaltlich noch steigerbar ist. Die Welten können zusammengeführt werden, indem die E-Mail-Kommunikation nicht mehr als eine andere Welt mit anderen Verhaltensweisen und Beziehungsmodi begriffen wird und dadurch einen Son-

derstatus einnimmt, sondern in das „wirkliche[] Leben“ der Figuren integriert wird und dadurch den Status der Selbstverständlichkeit erreicht. Diese selbstverständliche Integration in den Alltag, die die E-Mail in der zeitgenössischen außerfiktionalen Lebenswelt erreicht hat, nimmt sie in *Gut gegen Nordwind* noch nicht ein.<sup>251</sup> Neben der inhaltlichen Spannung, die das ausbleibende Treffen der Figuren hervorruft, könnte diese (noch) nicht vollständig ausgereifte Integration der E-Mails in den Roman ebenso als eine gleichzeitig mitlaufende (kritische) Distanzierung gegenüber dem Medium gelesen werden, das mittlerweile die Alltagskommunikation entscheidend prägt.

Im Folgeroman *Alle sieben Wellen* löst sich die *textual virtual world* in der *textual actual world* auf, indem Glattauer die Figuren zusammentreffen und diese Begegnung auch in eine Liebesbeziehung münden lässt. Somit ist das Thematisieren der getrennten Räume von virtuellem und ‚wirklichem‘ Leben im Folgeroman nicht mehr gleichsam prominent. Die Figuren treffen einander nun vermehrt außerhalb der *textual virtual world* und fühlen sich noch intensiver als zuvor zueinander hingezogen. Formal entstehen durch dieses Zusammenkommen mehr handlungsangereicherte Leerstellen. Zwar gibt es Momente des ‚Nicht-Schreibens‘ ebenfalls in *Gut gegen Nordwind* doch im Folgeroman sind diese Leerstellen mit gemeinsamen Aktivitäten der ProtagonistInnen gefüllt. Der Ort, in dem nur sie beide sind, hat sich aufgelöst und in die *textual actual world* integriert. Mit *Alle sieben Wellen* geht Glattauer inhaltlich auf die Synthese von *textual virtual world* und *textual actual world* ein, indem erstere nicht mehr länger ein isolierter Teil der letzteren ist. Auf diese Weise nimmt Glattauer eine inhaltliche Steigerung der Integration der E-Mail in den Text vor, die zwar formal mit der reinen Form des E-Mail-Romans korrespondiert, durch das Ausbleiben typographischer Hervorhebungen und Marker konzeptioneller Mündlichkeit gleichzeitig aber immer noch eine weitere Potenzierung im Sinne der strukturellen Integration der E-Mail im Roman erfahren kann.

### 1.5 Metamedialität und Metafiktion in Glattauers E-Mail-Dialogen

Insbesondere durch die Separierung der virtuellen Welt in der *textual actual world* und den Sonderstatus, den die E-Mail aufgrund dieser Trennung einnimmt, kommen in *Gut gegen Nordwind* viele metamediale Kommentare vor. Die Figuren reflektieren innerhalb der E-Mail-Dialoge über das Medium

---

<sup>251</sup> Zur Integration von E-Mails in den Alltag vgl. u. a. Schirmmacher (2009), Turkle (2011: 42), Pust (2011: 63) oder Müller (2009: 12), die alle den Einfluss von E-Mails (und Internet) auf Lebensstrukturen und den kulturellen Alltag beschreiben und dabei den verändernden Charakter der neuen Kommunikationsmedien hervorheben. So unterstreicht z. B. Pust die streitbeschleunigende Wirkung von E-Mails, die auch von Glattauer demonstriert wird (vgl. das folgende Teilkapitel).

E-Mail und dessen Medialität und stellen Überlegungen an, wie ihre eigenen Verhaltensweisen und Beziehungsmodi durch E-Mails beeinflusst und geprägt sind. Das Hauptthema der Romane wird im intradiegetischen E-Mail-Dialog explizit gemacht, wodurch nicht nur auf der *discourse*-Ebene – anhand des intermedialen Bezug –, sondern auch auf der *story*-Ebene die Medialität der E-Mail in den Romanen verhandelt und der *discourse* nach Rajewsky (2002: 81) metamedial funktionalisiert wird.

Dadurch, dass beide ProtagonistInnen beruflich mit Internet und E-Mail zu tun haben – Emmi ist „beruflich mit Homepages befasst“ (GgN, 9), Leo arbeitet an der Universität und forscht über den Einfluss von E-Mails auf das Sprachverhalten sowie über den Transport von Emotionen über E-Mails – wird eine Rahmung für die metamedialen Kommentare entworfen, denn beide Figuren interessieren sich auch beruflich für die Auswirkungen des Internets und der Internet-Kommunikation auf das alltägliche Leben.

In ihren E-Mail-Dialogen reflektieren Emmi und Leo somit wiederholt über ihren „umgekehrte[n]“ (GgN, 192) Weg des Kennenlernens und mithin über die eigene Kommunikation per E-Mail. In beiden Romanen verhandeln sie die Vor- und Nachteile, die die E-Mail-Kommunikation (für sie) birgt, und stellen Vergleiche mit alternativen Kommunikationswegen an. So schreibt Emmi an Leo in einem ‚Gespräch‘,<sup>252</sup> in dem sie sich darüber austauschen, warum sie nicht miteinander telefonieren:

*50 Sekunden später*

**RE:**

Stimmt. E-Mails sind geduldiger als Telefone. Das ist mein Glück!

*40 Sekunden später*

**AW:**

Stimmt. Und bei E-Mails verbringt man auch die Zeit dazwischen miteinander.

*30 Sekunden später*

**RE:**

Stimmt. Das ist das Gefährliche.

*40 Sekunden später*

**AW:**

Stimmt. Und das Süchtigmachende zugleich.

(AsW, 159)

Die ProtagonistInnen reflektieren über die Eigenschaften des E-Mail-Schreibens, indem sie die E-Mail mit der Kommunikation über Telefon vergleichen. Die Entwicklung ihrer Beziehung wäre über Telefon so nicht denkbar gewesen, wodurch E-Mails zur Bedingung ihrer Beziehung werden. Gleichzeitig werden sie sich aber auch der Gefahr bewusst, sich nicht vonei-

---

<sup>252</sup> Durch die kurzen zeitlichen Abstände zwischen den ‚Repliken‘ mutet der E-Mail-Austausch beinahe wie ein mündliches Gespräch an.

inander lösen zu können und süchtig zu werden. Ebenso, wie die E-Mail ihre Liebe erst ermöglicht, stellt sie gleichzeitig eine Bedrohung dar, über die innerhalb des E-Mail-Dialogs metamedial reflektiert wird.

Weitere solcher metamedialen Äußerungen werden u. a. in Bezug auf das Verhältnis von Nähe und Distanz vorgenommen, das als Paradoxon insbesondere in der Liebeskommunikation deutlich wird (vgl. Wölflé 2002: 189). In Glattauers Romanen bestimmt und bedingt die Abwesenheit der beiden Figuren die Kommunikation. Diese Abwesenheit kann nach Wölflé (vgl. ebd.) generell als grundsätzliches Merkmal des Liebesdiskurses angesehen werden, in dem jeweils der/die Andere als Bezugsperson zwar anwesend, als Angesprochene/r hingegen abwesend ist (vgl. ebd.: 210). Die E-Mail evoziert dabei eine zusätzliche Verzerrung der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse, da sie diese nur scheinbar zu überwinden vermag. Das Gefühl der Distanz wird verstärkt, was auch Emmi und Leo erkennen: „Oft genug verweilte sie [Emmi, die hier von Leo in der dritten Person angesprochen wird] bis zum Morgengrauen bei mir, im Zimmer, im Bett, steckte mit mir insgeheim unter einer Decke. Doch letztlich blieb sie in jeder Phase unerreichbar, für mich“ (GgN, 193). Das paradoxe Verhältnis von Nähe und Distanz wird insbesondere in *Gut gegen Nordwind* noch dadurch potenziert, dass die Figuren einander außerhalb ihrer E-Mail-Kommunikation nicht treffen, die von Flusser formulierte Eigenschaft der Medien, „gleichzeitig zu verbinden und zu trennen“ (1996: 306), wird so um ein Vielfaches gesteigert.

Doch selbst nach dem ersten Treffen der Figuren bleibt der Zwiespalt zwischen Nähe und Distanz bestehen und wird wiederholt von Leo aufgegriffen: „Du bist die Einzige, die Einzige, die Einzige, die... Es ist schwer zu formulieren. Ich bin schon ein bisschen betrunken. Du bist die Einzige, die mir nah ist, auch wenn sie nicht bei mir ist, denn ich bin auch bei ihr, wenn sie nicht bei mir ist“ (AsW, 46 f.). Leo versucht die Relation von Nähe und Distanz in seiner Liebes-E-Mail-Kommunikation mit Emmi zu beschreiben. Seine emotionale Nähe zu Emmi wird dabei sprachlich durch die Verwendung der Sprache der Nähe gestützt, indem parasprachliche Merkmale mündlicher Kommunikation nachgeahmt werden („die Einzige, die Einzige, die... Es ist schwer zu formulieren“). Er hat Schwierigkeiten, sein Oszillieren zwischen emotionaler Nähe und räumlicher Distanz zu ihr zu verbalisieren und inszeniert sein mündliches bzw. gedankliches ‚Ins-Stocken-Geraten‘ durch Wiederholungen und Punkte, wodurch er wiederum schriftlich Nähe suggeriert. Das paradoxe Verhältnis von Nähe und Distanz wird stellenweise sprachlich innerhalb der E-Mail-Kommunikation aufgegriffen und reflektiert.

Auch die eigene Sprache der Mails bzw. deren konzeptionelle Mündlichkeit wird von den Figuren mehrfach diskutiert. Sowohl Emmi als auch Leo nutzen Termini zur Be- oder Umschreibung eines mündlichen Gesprächs, wenn sie auf ihre E-Mail-Kommunikation referieren. So heisst es „unser[] Dialog“ (GgN, 17), „unterhalten Sie sich nicht gern mit verheirateten Frau-

en“ (GgN, 28) oder „jetzt habe ich den Faden verloren“ (GgN, 99), Formulierungen, die in der Regel in Zusammenhang mit einem mündlichen Gespräch Verwendung finden. Die Figuren sind sich dieser Nähe zur Mündlichkeit bewusst und thematisieren vereinzelt auch die Verwendung der Sprache der Nähe: „LEO, ICH MÖCHTE JETZT GERN IHRE STIMME HÖREN. [...] Und ich würde gerne einmal hören wie sie solche Sätze aussprechen, die Sie in Ihren E-Mails mit Großbuchstaben schreiben. Schreien Sie die?“ (GgN, 171). Auf diese Weise werden kulturell bedingte typographische Konventionen, wenn sie auf Figurenebene Verwendung finden, gleichzeitig explizit zur Sprache gebracht. Verglichen mit den Romanen *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>*, die im folgenden Kapitel untersucht werden und in denen solche typographischen Hervorhebungen in der Regel ohne jedwede Erklärung Verwendung finden, reflektieren die Figuren in Glattauers Romanen über diese medialen Eigenschaften der E-Mail-Kommunikation. Dies kann als Indiz dafür verstanden werden, dass das intermediale Einbeziehen der E-Mail in den Roman noch nicht den Grad der Selbstverständlichkeit erreicht hat. Gängige E-Mail-Konventionen werden thematisiert und (auch für den/die LeserIn) kommentiert.

Neben sprachlichen Gepflogenheiten wird auch das Fehlen von Mimik, Gestik und Intonation in der E-Mail-Kommunikation wiederholt von den Figuren aufgegriffen und diskutiert: „Das Problem ist, dass Sie nicht wissen können, wie ich bin, wenn ich so etwas sage. Würden Sie mich dabei sehen, könnten Sie mir gar nicht böse sein“ (GgN, 29). Das Fehlen körpersprachlicher bzw. non- und paraverbaler Zeichen in der Kommunikation führt zu Fehlinterpretationen von E-Mail-Inhalten. Den Figuren bleiben auch hier allein schriftsprachliche Zeichen, um die jeweilige Verfassung des Kommunikationspartners zu deuten. So kommt es im Fortsetzungsroman *Alle sieben Wellen* zu einer Situation, in der Leo allein anhand der von Emmi geschickten E-Mails ihre Intention nicht erschließen kann. In kurzen Nachrichten äußert Emmi den Wunsch, Leo besuchen zu wollen. Gerade diese kurzen E-Mails lassen jedoch für Leo keinerlei Schlüsse auf ihr Befinden zu: „Emmi, du willst mir nicht zufällig verraten, in welcher Stimmung du bist?“ (AsW, 86). Sie verweigert ihm diesen Gefallen, wodurch der/die LeserIn erst in der darauffolgenden Mail „Am nächsten Abend“ (ebd.) erfährt, dass Emmi sich an Leo rächen wollte, ihm die Nähe, die er sich zuvor so lange gewünscht hatte, gewährt hat, um sie ihm daraufhin wieder zu entziehen.<sup>253</sup> So führt das Ausbleiben non- und paraverbaler Zeichen in der E-Mail-Kommunikation wiederholt zu Problemen zwischen den Figuren, die nicht selten reflexiv und somit metamedial im folgenden E-Mail-Dialog aufgegriffen werden.

---

<sup>253</sup> Emmi hat kurz zuvor erfahren, dass Bernhard mit Leo Kontakt hatte und Letzterer sich deshalb von ihr zurückgezogen hat. Emmi fährt daraufhin zu Leo, schläft mit ihm und gewährt ihm die körperliche Nähe, nach der er sich bereits so lang gesehnt hat, um ihn daraufhin direkt wieder zu verlassen und auf diese Weise zu bestrafen.

Das Kennenlernen und reine Kommunizieren per E-Mail bringt nicht nur neue Beziehungsmodi, sondern auch neue Konfliktpotentiale hervor, die ebenso wie andere Eigenschaften der E-Mail auf der Figurenebene erörtert werden. Emmi erhält in *Gut gegen Nordwind* beispielsweise zweimal eine automatische Antwort von Leos E-Mail-Account: Eine Abwesenheitsnotiz, die den gerade bestehenden Konflikt der beiden für Emmi kurzzeitig verschärft,<sup>254</sup> sowie eine automatische Antwort des Systemmanagers, die ihr die Inaktivität von Leos E-Mail-Adresse am Ende des Romans und zu Beginn des Folgewerks *Alle sieben Wellen* mitteilt. Beide Male spitzt diese technische Anwendung den Konflikt, der zwischen den Figuren besteht, zu bzw. führt zu neuen Problemen, die kurz darauf metamedial aufgegriffen werden. Emmi antwortet zu Beginn von *Alle sieben Wellen* auf eine solche automatische Mail, wodurch übliche E-Mail-Konventionen subtil ins Lächerliche gezogen werden: „Guten Abend, Herr Systemmanager. [...] Darf ich leise Kritik anbringen? Sie sind wenig abwechslungsreich. Angenehmen Nachtdienst, Emmi Rothner“ (*AsW*, 7). Die Tatsache, dass sie bei jedem Kontaktversuch zu Leo die immer gleiche automatische Antwort erhält, lässt sie unterschwellig und zugleich humorvoll an dieser technischen Anwendung Kritik üben. Als sie jedoch – nachdem sie schon wieder eine Weile mit Leo im E-Mail-Dialog steht – erneut mehrere automatische Antworten erhält, kommt es für sie als Empfängerin zu einer neuen Konfliktsituation: „Leo, sag mir bitte, dass du beim Bemühen um geschmacklose Scherze soeben deine Grenze ausloten wolltest. Wenn du dich sofort meldest, verzeihe ich dir noch heuer. [...] Warum tust du mir das an?“ (*AsW*, 49). Nachdem Leo am nächsten Tag aufklären kann, dass das Problem ‚nur‘ an einem Softwarefehler lag, die Antwort des Systemmanagers sich folglich automatisch und ohne sein Zutun eingeschaltet hat, trifft Emmi abermals eine Aussage, die einen medienkritischen Unterton mitklingen lässt: „Als gäbe es real nicht schon genügend Trennungsgründe, setzt das System, das unsere Steuerung übernommen hat, immer noch eins drauf. Gruselig, auf welchem Terrain wir uns da bewegen“ (*AsW*, 52 f.). Emmi moniert hier zum einen das hohe Konfliktpotential, das vom Medium E-Mail ausgehen kann und bemerkt zum anderen erneut die Gefahr des Kontrollverlusts und der Fremdsteuerung durch die digitale Kommunikation.

Gerade durch diesen metamedialen und medienkritischen Kommentar, der nicht nur in Bezug auf E-Mail im Speziellen, sondern auf das gesamte Internet im Allgemeinen verstanden werden kann, wird im Roman auf Figurenebene konkret Stellung zu einem kulturell signifikanten Diskurs genommen, der nach den Veränderungen des Denkens und der sozialen Strukturen durch

---

<sup>254</sup> Emmi hat kurz zuvor die Vermutung angestellt, Leo benutze sie nur als Untersuchungsobjekt für seine E-Mail-Studie, in einer langen Mail erklärt sie ihm ihre Vorbehalte und Zweifel, auf die dann die Abwesenheitsnotiz folgt, da Leo einige Tage verreist ist. Emmi reagiert daraufhin in ihrer E-Mail mit der Aussage: „Das ist das Letzte!“ (*GgN*, 100).

das Internet und dessen Kommunikationsmodi fragt. So wird in verschiedenen Publikationen und Texten zu diesem Thema wiederholt diskutiert, wie das Internet Kommunikationsgewohnheiten, Denkstrukturen und soziale Beziehungen mitzugestalten vermag und auf diese Weise Veränderungen der Alltagsstrukturen bewirkt.<sup>255</sup> Parallel zu anderen der hier analysierten Romane rekurriert Glattauer auf solche Diskurse, die im Text anhand fiktiver Gedankenexperimente verhandelt werden. Dabei wird nicht nur unterstrichen, dass E-Mails und Internet soziale Beziehungsmodi, z. B. die der Liebesbeziehung, verändern, sondern ebenso demonstriert, wie sie neuartige Kommunikationsereignisse wie etwa medial bedingte Konflikte (vgl. Pust 2011) initiieren können. Dies wird in der Romanstruktur durch veränderte narrative Konfliktentwicklungen und Plotmuster inszeniert. Emmis Kommentar ist somit nicht nur metamedial, sondern implizit auch als metafiktional aufzufassen.

Intermedialität und intermediale Bezüge implizieren in der Regel ein Moment der Selbstreflexion. Indem die medialen und generischen Grenzen des Romans durch die Integration eines anderen Mediums in das Erzählen ausgeweitet werden, werden auch die Grenzen und Möglichkeiten des Romans selbst explizit oder implizit reflektiert. Die zahlreichen metamedialen Aussagen auf der Figurenebene in Glattauers Romanen können daher neben Verhandlungen zur Medialität der E-Mail und ihren kommunikativ-kulturellen Auswirkungen als Kommentar zum strukturellen Integrationsprozess von E-Mails in den Roman gelesen werden.

Darüber hinaus gibt es – wenn auch selten – explizite sowie implizite metafiktionale Äußerungen. Wie in einigen anderen E-Mail-Romanen findet sich auch in *Gut gegen Nordwind* eine – in der Tradition des Briefromans stehende – subtile Herausgeberfiktion, eine mögliche Erklärung, wie die sonst im E-Mail-Account gespeicherten oder gar gelöschten E-Mails den Weg in die Romane gefunden haben können.<sup>256</sup> Emmi hat die gesamte E-Mail-Kommunikation zwischen ihr und Leo neben den Nachrichten in ihrem Account zusätzlich auch materiell archiviert, indem sie sie ausgedruckt und abgeheftet hat. Dieser Ausdruck kann als ein mögliches Skript der E-Mail-Romane gedeutet werden, was jedoch auf Figurenebene direkt nicht weiter Erläuterung findet. Es dient vielmehr implizit der Erklärung der Herkunft der E-Mails in der Form des E-Mail-Romans.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Soboczynski (2009: 47) etwa stellt die Umwälzung von Nähe-Distanz-Verhältnissen heraus und konstatiert, dass durch solche gesellschaftliche Veränderungen soziale Bindegewebe und das Führen von Liebesbeziehungen modifiziert werden können. Boie (2010) sowie auch Bethge et al. (2011) stellen fest, dass das Internet die Aufmerksamkeit zerstreut und auf diese Weise nicht nur Lese- und Denkgewohnheiten beeinflusst, sondern auch den gesamten Alltag verändert.

<sup>256</sup> Zur Herausgeberfiktion in E-Mail-Romanen vgl. II.3.1.

<sup>257</sup> Schneider-Özbeck (vgl. 2011: 363) begreift das Ausdrucken der E-Mails zudem als Wunsch Emmis, beide Welten zu vereinen. Dass gerade das Ausdrucken dieses Zusammen-



Eine generische Zuordnung von Glattauers Romanen wird allerdings auch explizit auf Figurenebene vorgenommen, wodurch eine selbstreflexive bzw. metafiktionale und autogenerische Einordnung der Texte erfolgt. So schreibt Leo an Emmi: „Ich bin dankbar, dass ich nicht erfahren muss, dass Sie in Wirklichkeit eine andere sind als ‚meine Heldin Emmi aus meinem E-Mail-Roman‘“ (GgN, 126). Leo klassifiziert seine digitalen Erlebnisse mit Emmi als ‚E-Mail-Roman‘. Er ist sich des illusorischen Charakters seiner Vorstellungen von ihr bewusst. Emmi ist für ihn nur fiktional, sein Bild von ihr gründet allein auf digitalen Nachrichten, die sie ihm geschickt hat, was den E-Mail-Dialog für ihn zum fiktionalen E-Mail-Roman macht. Leo nimmt damit auf einer metafikionalen Ebene eine generische Klassifizierung der Romane vor, deren Figur er ist.

## 1.6 Resümee

Glattauers Romane verhandeln die Liebe in Zeiten der E-Mail und die damit einhergehenden neuartigen sozialen Beziehungsmodi und zwischenmenschlichen Verhaltensweisen in der E-Mail-Kommunikation. Als „Symptom [...] der Sittengeschichte“ (Müller 2009: 12) regen sie den Diskurs um die Veränderungen, die das Internet in unserem Denken und alltäglichen Leben auslöst, an und fragen spezifisch nach neuen Formen von Beziehungsführung im digitalen Zeitalter.

Analog zu der formalen Dominanz, die die E-Mails aufgrund der sich über beide Romane erstreckenden, durchgängigen intermedialen Imitation einnehmen, fungieren die Nachrichten auf der *story*-Ebene gleichzeitig als Garant sowie als Bedrohung der sich entwickelnden Liebesbeziehung zwischen Emmi und Leo. Zum einen ist ihr anhaltender Kontakt allein durch das Medium E-Mail und dessen mediale Eigenschaften möglich, zum anderen bedrohen medial bedingte Kommunikationsprobleme abermals die Beziehung. Die Relevanz der E-Mail, ihre Medialität, die den Kontakt zwischen den ProtagonistInnen ermöglicht und zugleich gefährdet, wird dabei innerhalb des E-Mail-Dialogs fortwährend metamedial reflektiert, wodurch der intermediale Bezug auf der *discourse*-, der *story*- und der Metaebene funktionalisiert wird.

Beide Romane Glattauers weisen paradigmatische Plotstrukturen von E-Mail-Romanen auf. So lassen sich in *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* einige Koordinaten der *story* festmachen, die auch in anderen reinen sowie hybriden E-Mail-Romanen mit Liebesthematik wiederzufinden sind: Die Figuren lernen sich im Internet kennen und beginnen einander regelmä-

---

kommen verhindert, drückt die Unmöglichkeit aus, die Beziehung aus der *textual virtual world* in die *textual actual world* zu verlegen. Das Skript kann als Verlangen nach Materialität in einer sonst entmaterialisierten und entkontextualisierten Kommunikation gedeutet werden (vgl. ebd.).

Big zu schreiben, währenddessen sie sich zunehmend vertrauter werden. Innerhalb der andauernden Kommunikation über E-Mail kommt schließlich der Wunsch nach einer gemeinsamen Begegnung außerhalb des E-Mail-Raums auf, was zu Reflexionen über den Sinn eines solchen Treffens führt.

Selbstverständlich sind damit nicht alle Romane, die eine ähnliche Plotstruktur mit vergleichbaren Koordinaten aufweisen, uneingeschränkt mit der Komposition von Glattauers Romanen gleichzustellen. Dennoch lassen solche verwandte Strukturen den Schluss auf eine paradigmatische Plotstruktur zu, denn das Motiv des „umgekehrten“ (GgN, 192) Kennenlernens findet sich etwa auch in McCarthy's Trilogie *Chat :-)*, *Connect }:-)* und *Crash ;:-)*, in Brownriggs *The Metaphysical Touch*, Hornbys *Juliet, Naked* oder Fletchers *E-Mail: A Love Story* wieder.

Im Denkmodell der Skala zur systematischen Relationierung von E-Mail-Romanen lassen sich *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* auf der rechten Hälfte der reinen E-Mail-Romane, jedoch noch nicht unmittelbar am rechten Pol situieren. Zwar bestehen beide Romane ausschließlich aus E-Mails, gleichzeitig scheinen die Möglichkeiten intermedialer Imitation durch kaum vorgenommene typographische Hervorhebungen und wenige Marker konzeptioneller Mündlichkeit noch nicht vollends ausgeschöpft. Eine Kompositionsinstanz, die durch Zeitangaben die fehlenden Elemente der E-Mail-Köpfe kompensiert, bleibt erkennbar, während anhand von metamedialen Kommentaren die Medialität der E-Mail kontinuierlich reflektiert wird. Die E-Mail hat im Roman noch nicht den Grad der Selbstverständlichkeit erlangt.

Im Unterschied zu *Gut gegen Nordwind* löst sich die *textual virtual world* im Folgeroman *Alle sieben Wellen* in der *textual actual world* auf, indem die Figuren Emmi und Leo sich außerhalb des Bildschirms, im „wirklichen Leben“ (GgN, 43, 98) begegnen und ihre E-Mail-Beziehung schließlich auch dort in eine Liebesbeziehung mündet. Aufgrund dieser inhaltlichen Aufhebung der strikten Isolation der E-Mail-Welt rückt *Alle sieben Wellen* auf der Skala etwas weiter an den rechten Pol der reinen E-Mail-Romane heran als Glattauers erster Roman. Die E-Mail-Kommunikation nimmt hier inhaltlich nicht mehr den gleichen prominenten Sonderstatus ein wie noch in *Gut gegen Nordwind*.

Die Romane *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* von Matt Beaumont, die im folgenden Kapitel analysiert werden, stehen für die Form des reinen E-Mail-Romans, die am rechten Pol angesiedelt werden kann. Da die Romane sowohl eine formale als auch eine inhaltliche Steigerung der Komplexität des intermedialen Bezugs aufweisen, ist die Integration der E-Mail in den Roman im Vergleich zu *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* vielschichtiger.

## 2. Bürosatire auf E-Mail- und Internet-Kommunikation: Matt Beaumonts Romane *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>*

Ebenso wie Glattauers Romane sind *e. A Novel* (2000) und *e<sup>2</sup>* (2009) von Matt Beaumont reine E-Mail-Romane.<sup>258</sup> *e<sup>2</sup>* knüpft an die Plotstrukturen von *e. A Novel* (im Folgenden: *e*) an und stellt dessen Fortsetzung dar.<sup>259</sup> Obwohl Glattauers und Beaumonts Romane durch ihre äquivalente Zuordnung auf der paradigmatischen Achse auf den ersten Blick strukturell ähnlich konzipiert scheinen, zeigen sie zum Teil signifikante Unterschiede: So weisen *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>*, im Gegensatz zur einsträngigen Zweierkommunikation in *Gut gegen Nordwind* (2006) und *Alle sieben Wellen* (2009), eine mehrsträngige Handlungsführung auf, inszenieren ein großes, heterogenes Figurenpersonal mit komplexer Figurenkonstellation und nehmen vielfältig gestaltete typographische Imitationen des Kommunikationsmediums E-Mail vor. Die intermediale E-Mail-Integration ist in Beaumonts Romanen im Vergleich zu allen anderen der hier besprochenen Werke am vielschichtigsten, was die narrative Struktur der Romane prägt und von den anderen (reinen) E-Mail-Romanen unterscheidet.

Sowohl *e. A Novel* als auch *e<sup>2</sup>* entfalten die Handlung auf der *discourse*-Ebene allein durch E-Mails, die innerhalb der Büros zweier Werbeagenturen versendet werden, und machen somit den Büroalltag zum Setting und Thema. Als gewohnter Raum, in dem generell viel Kommunikation und vor allem digitale Kommunikation betrieben wird, vermag Beaumont durch das Setting des Büros auf alltägliche, nämlich berufliche, Kommunikationsstrukturen und die dortigen Kommunikationsereignisse in der digitalen Interaktion zu rekurren. Ähnlich wie in Jan Kossdorffs *Spam! Ein Mailodram* (2010) sowie Lucy Kellaways *Martin Lukes: Who moved my Blackberry* (2005) erfolgt in den beiden Romanen Beaumonts eine satirische Darstellung des von E-Mails dominierten Büroalltags, in dem die Kommunikationsstrukturen mit Hilfe von Übertreibungen und Typisierungen verzerrend dargestellt werden.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> *e<sup>2</sup>* ist allerdings nur mit Einschränkungen als reiner E-Mail-Roman zu bezeichnen (Ausführungen dazu folgen in der Analyse). Zwar folgt die narrative Struktur den gleichen Gesetzen, dennoch werden neben den E-Mails auch andere digitale Kommunikationsmedien vom Text imitiert.

<sup>259</sup> Es lässt sich beobachten, dass einige Autoren von E-Mail-Romanen Folgeromane zu den jeweiligen ersten Veröffentlichungen publizieren (z. B. Nan McCarthy, Daniel Glattauer oder Matt Beaumont). Zum einen könnte dies als Zeichen einer Experimentierfreudigkeit mit dem neuen Genre begriffen, zum anderen kann die Entstehung eines Fortsetzungsromans in manchen Fällen auf den Erfolg des ersten Romans zurückgeführt werden. Als Beispiel hierfür könnte *Gut gegen Nordwind* gesehen werden. Beaumont hat außerdem neben *e<sup>2</sup>* bereits im Jahr 2000 eine weitere E-Mail-Fortsetzung zu *e. A Novel* veröffentlicht: *e before Christmas* (2000).

<sup>260</sup> Zu den satirischen Mitteln der Verfremdung und Verzerrung vgl. auch Gärtner (2007: 26).

Das Setting des Romans *e. A Novel* bildet die Londoner Werbeagentur *Miller Shanks*. Kontext der Handlung sind die Vorbereitungen für einen Pitch, durch den Coca Cola als Kunde für die Agentur gewonnen werden soll. Im Zuge dieser Vorbereitungen tritt gleichwohl die Unprofessionalität des gesamten Teams ans Licht, dessen Intrigen, Machtspiele und Lügen den Arbeitsalltag und folglich die Handlung bestimmen. Die E-Mails begünstigen dabei zweierlei: zum einen wird das Spinnen von Intrigen durch die E-Mail-Kommunikation gefördert und forciert, zum anderen wird dies wiederum mit Hilfe der Mails für die LeserInnen satirisch entlarvt.

Der Fortsetzungsroman *e<sup>2</sup>*, der nicht nur neun Jahre nach *e. A Novel* erschienen ist, sondern auch die Handlung neun Jahre später datiert, stellt einige der bereits bekannten Figuren aus *e. A Novel* in ihrem neuen Arbeitsumfeld, der Werbeagentur *Meerkat360*, dar. Die Handlung des Fortsetzungsromans besteht noch mehr als die des Vorgängers aus parallel zueinander laufenden Handlungssträngen, denen im Gegensatz zu *e. A Novel* eine gemeinsame Makrogeschichte fehlt.<sup>261</sup> Zwar sind zwei große Kampagnen für den Parfümhersteller Esmée Éloge sowie für den Zigarettenkonzern *GIT* zu gestalten, die Aufmerksamkeit der Figuren gilt jedoch überwiegend den jeweiligen eigenen Interessen: Während der Chef der Agentur wegen Familienproblemen vor allem mit seiner Ehefrau und seinen Kindern in Kontakt steht, sind andere Figuren mit der Beantwortung von Spam-Mails, dem Aufbau einer TV-Karriere bei *Big Brother*, dem eigenen Kleidungsstil, dem Abwenden diverser Suizidversuche, dem Abbau von Schulden durch das Stehlen von Bürorequisiten oder eben mit dem Schreiben von E-Mails beschäftigt.

Die Handlung in *e<sup>2</sup>* wirkt somit um einiges mehr ‚zersplittert‘, die Mehrsträngigkeit im Vergleich zu *e. A Novel* – wie es der Titel des zweiten E-Mail-Romans Beaumonts bereits andeutet – potenziert. Dabei ist *e<sup>2</sup>* streng genommen kein reiner E-Mail-Roman, denn entsprechend der vielen parallelen Handlungsstränge ist auch die Kommunikation medial aufgefächert. Neben den im Roman dominanten E-Mails kommunizieren die Figuren auch per SMS und Chat, schreiben Blog-Einträge, informieren sich auf Nachrichten-Seiten im Netz und versteigern Gegenstände bei eBay. Auf diese Weise wird die Vielfalt imitierteter Kommunikationsmedien erhöht. Die infolgedessen inszenierte mediale Diversität garantiert eine facettenreichere Darstellung der Charaktere in unterschiedlichen Kommunikationskontexten. Nichtsdestotrotz ist die Bezeichnung ‚E-Mail-Roman‘ für die Strukturen des Textes

---

<sup>261</sup> Während in *e. A Novel* den Rahmen der Handlung die Vorbereitungen für den Coca-Cola-Pitch darstellen, fehlt *e<sup>2</sup>* eine solche makrogeschichtliche Rahmung gänzlich. In *e. A Novel* beginnt die E-Mail-Erzählung mit dem Einläuten der Kampagne und schließt mit der Beendigung des Projekts. Zwar arbeiten die Mitarbeiter in *e<sup>2</sup>* – eher nebenbei – an zwei größeren Kampagnen, allerdings bilden sie nicht den Rahmen der Handlung. Letztere besteht vielmehr aus kleineren Mikrogeschichten.

adäquat, da der Roman überwiegend aus E-Mails besteht, die die einzelnen Handlungsstränge konstituieren. Daneben werden die intermedialen E-Mail-Imitationen durch Imitationen anderer digitaler Kommunikationsmedien erweitert, wodurch die narrative Struktur eine collagenartige Form annimmt. Die satirischen Effekte weiten sich damit bisweilen ebenso auf die Nutzung anderer digitaler Kommunikationsmedien aus.

## 2.1 Satirische Darstellung der E-Mail-Nutzung

Beide Romane Beaumonts sind als Satiren auf kommunikative Praktiken im Büroalltag zu verstehen.<sup>262</sup> Gemäß den Merkmalen der satirischen Schreibweise setzen sie die Mittel der Übertreibungen und Verzerrungen ein, um durch komische Darstellungen die von Neuen Medien dominierte Bürokommunikation ins Lächerliche zu ziehen. Die Romane weisen somit zwar ähnlich wie auch alle anderen der hier besprochenen E-Mail-Romane einen engen Gegenwartsbezug auf, verzerren die außerfiktionale ‚Wirklichkeit‘ aber mit Hilfe von Übertreibungen, um die dargelegten Missstände zu verspotten. Sebastian Gärtner (2007: 24) konstatiert zur Satire: „Es gibt [...] kein satirisches Sprechen, ohne dass ein Wirkliches damit gemeint wäre.“ Trotz der „Absage an die Proportionalität“ (ebd.: 27) ist der Gegenwartsbezug charakteristisch für satirisches Schreiben, das Gärtner zufolge nicht auf bestimmte Personen, sondern idealtypisch auf konkrete Denk- oder Verhaltensweisen abzielt (vgl. ebd.: 23).<sup>263</sup>

Beaumont fokussiert in seinen Romanen *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* kommunikative Verhaltensweisen im Kontext Neuer Medien, die Abhängigkeit von und die Sucht nach der ständig anhaltenden Kommunikation, die sich auch – und in den Romanen vor allem – auf den Aktionsraum Büro auswirken. Dabei kommt es sowohl in *e. A Novel* aber mehr noch in *e<sup>2</sup>* zur ständigen Vermi-

---

<sup>262</sup> Jaroslav Hašek (2011: 718) definiert die „Vertrautheit mit der Sachlage“ als Voraussetzung für satirische Darstellungen. Dass vor allem das Büro-Setting in E-Mail-Romanen für satirische Schreibweisen genutzt wird, lässt sich mit der bereits länger bestehenden Etablierung der E-Mail in den dortigen Kommunikationsstrukturen erklären. So erklärt Paul F. Siegert (2008: 286): „Es hat sich gezeigt, dass E-Mail im kommerziellen Umfeld in weitaus schnellerem Tempo gewachsen ist, als außerhalb von Unternehmen.“ Gerade zu Beginn des Jahrtausends kann eher im Kontext des Büros jene „Vertrautheit mit der Sachlage“ vorausgesetzt werden. Die Kommunikation per E-Mail im privaten Bereich ist vornehmlich in den darauffolgenden Jahren stark angewachsen (vgl. Siegert 2008: 11). Vorherrschende Klischees einer übertriebenen Nutzung von E-Mails sind vor allem im Kontext der Kommunikation in Büros bekannt, weshalb sich eine satirische Darstellung insbesondere in diesem Zusammenhang eignet.

<sup>263</sup> Der Gegenwartsbezug wird durch die neun außerfiktionalen sowie fiktionalen Jahre zwischen den Romanen bzw. Handlungen authentisiert, wodurch der satirische Effekt unterstrichen wird. Trotz der beschriebenen „Absage an Proportionalität“ (Gärtner 2007: 27) kann der Gegenwartsbezug zusätzlich durch diese Äquivalenz zwischen der Nicht-Erzählzeit und der nicht-erzählten Zeit betont werden.

schung der Sphären von Privatem und Beruflichem, indem die Figuren im Büro überwiegend aufgrund privater Belange in Kommunikation treten. Während in *e. A Novel* noch ausschließlich die E-Mails der Figuren dargestellt werden, die entweder bei *Miller Shanks* arbeiten oder in einem beruflichen Verhältnis zur Agentur stehen, finden in *e<sup>2</sup>* ebenso Figuren Einzug in die Handlung, die nicht bei *Meerkat360* tätig sind, sondern in einem privaten Verhältnis (FreundIn, Sohn/Tochter, Ehefrau) zu den Beschäftigten stehen. So wird in beiden Romanen, stärker aber noch in *e<sup>2</sup>*, das mit den Neuen Medien verbundene Zusammenfließen von den Sphären Freizeit und Arbeit (vgl. Rauterbach 2009) aufgegriffen und satirisch inszeniert.<sup>264</sup> Privates wird in den Raum des Beruflichen hineingetragen und andersherum. Durch Smartphones wird diese Tendenz beschleunigt, da in jedem und über jeden Kontext kommuniziert werden kann. Beaumont verbindet diese Entwicklung in *e<sup>2</sup>* mit einem satirisch-komischen Ton, wenn er Ted Berry, den Chef der Kreativabteilung, wiederholt Arbeitsmails während privater Unternehmungen versenden lässt:

From: **Ted Berry**  
To: David Crutton  
Sent: 11 January 2009, 16.21  
Subject: Re: GIT

Yo geezer. You won't fucking believe this. Writing e at 2000m strapped to hang glider! iPhones are the dog's. You're never fucking offline. Great news on GIT. Look forward to debrief. Gotta go. Just spotted thermal. Beattie's at 3500m. Can't let the cunt beat me to new Brit alt. rec.  
Sent from my iPhone

(*e<sup>2</sup>*, 141)<sup>265</sup>

Selbst während des Drachenfliegens ist Ted mit seinem iPhone in der Lage, seine beruflichen Mails zu beantworten und lobt dabei die Möglichkeit, immer und überall online sein zu können. Der Nutzen dieser Möglichkeit wird jedoch allein durch die Tatsache in Frage gestellt, dass er zwar seine Mails überall abrufen kann, seine Antwort hingegen keinen relevanten Inhalte für die Arbeitsprozesse in der Agentur aufweist. Teds E-Mail an David demonstriert daher vor allem paradigmatisch einen satirischen Schreibstil, der sich durch beide Romane hindurchzieht. Mit Komik und offensichtlichen (hier auch sprachlichen) Übertreibungen wird auf virulente und kulturell relevante Themen oder Verhaltensweisen wie etwa Online-Dauerpräsenz, Dauerkommunikation (vgl. u. a. Soboczynski 2009: 47; Haupt/Pöppel 2010) oder die

<sup>264</sup> Hanno Rauterbach (2009) konstatiert in seinem Artikel, dass im Alltag immer weniger Zeit bleibt. Durch diesen Mangel an Zeit entstehen seiner Darstellung zufolge „multiple Räume“ in denen mehrere Sphären miteinander verbunden werden müssen. Mit E-Mails etwa lässt sich der Raum der Freizeit mit dem der Arbeit verbinden.

<sup>265</sup> Die Fettdrucke werden in den Zitaten so übernommen, wie sie auch in den Romanen gestaltet sind.

„Mobilisierung der Lebensstile“ (Gnam 2011: 34) rekurriert, wodurch eine kritische Darstellung dieser Gewohnheiten erfolgt.<sup>266</sup> Durch die überzogen informelle Wortwahl und die Abkürzungen am Ende der E-Mail wird der satirische Effekt hier noch intensiviert, die Vermischung von privater und beruflicher Sphäre manifestiert sich auch sprachlich in der E-Mail.

Durch die verzerrende E-Mail-Erzählung stellt Beaumont Kontraste zwischen der Romanwelt und der außerfiktionalen Welt her, die zum Lachen anregen, gleichzeitig aber auch Kritik üben. Mit der Aussage „You’re never fucking offline“ wird ein Paradigma der Zeit thematisiert und durch die Kontextualisierung kritisch verlacht.<sup>267</sup> Das kulturelle Leben wird hier im „Stadium seiner technischen Verwertbarkeit“ (Schirmmacher 2009: 89) satirisch präsentiert, der „allumfassende Austausch“ (Soboczynski 2009: 47) übertrieben verzerrt. Beiden Romanen kann dadurch ein entlarvender Charakter zugeschrieben werden: „Die Satire entlarvt die (vermeintliche) Verkehrtheit ihres Objekts, indem sie verzerrend präsentiert, das Regelwidrige durch die Verfremdung fassbar macht“ (Gärtner 2007: 29). Zwar stellen die Romane keine Regelwidrigkeiten dar, demonstrieren aber Missstände und kritisieren Verhaltensweisen,<sup>268</sup> indem sie durch den Kontrast zu etablierten Verhaltensnormen einen Erkenntnisprozess in Gang setzen wollen (vgl. ebd.: 25), der die Sucht nach der ständigen und allumfassenden Kommunikation und die Dominanz von digitalen Kommunikationsmedien offenbart.<sup>269</sup>

Das Mailen in ungewöhnlichen Situationen wird in *e<sup>2</sup> ad absurdum* geführt, wenn in ausnahmslos jeder Situation kommuniziert wird. So wollen sich gleich zwei der Angestellten von *Meerkat360* in den Freitod stürzen, können aber beide jeweils noch kurz vor dem Sprung auf SMS antworten (vgl. z. B. *e<sup>2</sup>*, 393). Gleichzeitig finden auch die RetterInnen immer noch Zeit, andere über Fortschritte in der Rettungsaktion per SMS in Kenntnis zu setzen (vgl. u. a. *e<sup>2</sup>*, 402). Damit ist vor allem in *e<sup>2</sup>* keine Situation zu einzigartig oder außergewöhnlich, als dass sie nicht in der digitalen Kommunikation kommentiert oder dokumentiert werden könnte, ein Verhaltenszug, auf den auch Stefan Schulz (vgl. 2011: 27) hinweist, wenn er beschreibt, dass wir kaum eigene Erfahrungen machen, sondern sie uns von unseren Techno-

---

<sup>266</sup> Gleichzeitig wird dabei herausgestellt, wie nicht zuletzt die Kreativität unter der zunehmenden Dominanz der Neuen Medien leiden kann (vgl. hierzu auch Pöppel/Haupt 2010). Indem Kreativität in der Firma analog zu den Darstellungen der Kommunikationsweisen übertrieben verzerrt wird (z. B. durch Zigarettenkampagnen für Kinder oder den Agentur Clown Mr. Fraggles), kann indirekt auf diesen Verlust an Ideenreichtum aufmerksam gemacht werden.

<sup>267</sup> Vgl. Gärtner (2007: 23) zur verlachenden Vernichtung in der Satire.

<sup>268</sup> Nach Hašek (2001: 718) nimmt die Satire ebenso eine „Verspottung von Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen [...] Institutionen“ etc. vor.

<sup>269</sup> Eine negative Dominanz digitaler Kommunikationswege sieht z. B. Schulz (vgl. 2011: 27), der die Fähigkeit zu momentanem Erleben durch die digitalen Kommunikationsmedien gefährdet sieht.

logien erzählen lassen. Durch die anhaltende Kommunikation sowie die individuelle Dauerberichterstattung, wird das Erleben geradezu gegen das Anfertigen einer fremden Erzählung eingetauscht (vgl. ebd.); eine Tendenz, die Beaumont in *e*<sup>2</sup> bereits in Ansätzen dokumentiert.

Um die gegenwärtige Sucht nach ubiquitärer Kommunikation und die damit verbundenen Verhaltensweisen zu demonstrieren sowie zu kritisieren, greift Beaumont spezifische Kommunikationsweisen und mediale Eigenschaften der E-Mail heraus und stellt diese unproportional übertrieben dar. Als beispielsweise der Spamfilter in *e*<sup>2</sup> ausfällt, antwortet der Angestellte Harvey Harvey auf jede Spam-Mail, die er erhält. Nachdem sich hunderte unbeantworteter E-Mails in seinem Postfach sammeln, reagiert er mit einer gemeinsamen Gruppen-E-Mail an die ‚Absenderinnen‘:

From: **Harvey Harvey**

To: Conchita, Carmen, Britney, Daniela, Roxette, Brigit and 553 others...

Sent: 12 January 2009, 11:13

Subject: Re: need lovin'

Hi girls! I can't keep up with all your chatty emails, so I thought I'd send you a group reply. I can't believe how many lonely girls there are out there. You need to get together to make friends. [...] Also I noticed that most of you complain about breast discomfort: I checked out some women's health sites: I found a couple of excellent ones.

[www.bignaturals.com](http://www.bignaturals.com)

[www.boobsters.net](http://www.boobsters.net)

[...] Anyway you have each other's email addresses now, so you've got no excuse. Go on, get chatting.

(*e*<sup>2</sup>, 154)

Beaumont greift hier Spam-E-Mails als Thema auf und nimmt eine komisch verfremdende Darstellung vor, indem er die Figur Harvey Harvey auf jede dieser E-Mails in großer Besorgnis um die ‚Absenderinnen‘ antworten lässt. Durch diesen ungewöhnlichen Umgang mit Spam-Mails entsteht ein Überraschungseffekt, der den/die LeserIn zum Lachen anregt.<sup>270</sup> Harvey Harvey macht sich unwillentlich durch das Beantworten der E-Mails sowie die Inhalte seiner Nachricht lächerlich, was als ein Merkmal der indirekten Satire gilt.<sup>271</sup> Als er schließlich eine E-Mail einer Nigerianerin namens Comfort Ajegbo erhält, die ihm mitteilt, sie habe 79 Millionen Dollar in Nigeria, sei in Not und suche deshalb ein Konto inklusive Zugangsdaten in England (vgl. 197 ff.), antwortet Harvey Harvey ihr unverzüglich und gibt ihr sämtliche

---

<sup>270</sup> Vgl. zum Überraschungseffekt in der Satire Gärtner (2007: 23).

<sup>271</sup> Die indirekte Satire ist eine Erzählung, in der sich die Figuren „in Wort und Tat unwillentlich selbst lächerlich machen“ (Hašek 2001: 718). Die direkte Satire hingegen besteht aus einem Sprecher in der ersten und dessen Gegner in der zweiten Person (vgl. ebd.).



seiner Kontodaten. Nachdem sie sich daraufhin nicht mehr bei ihm meldet, entschließt er sich, nach Nigeria zu fliegen, um sie zu retten. Aufgrund seiner langen Abwesenheit und einer Nachrichtenmeldung über den Tod eines Engländers in Nigeria gehen die KollegInnen in der Agentur davon aus, Harvey Harvey sei auf seiner Reise ums Leben gekommen. Als er jedoch kurz danach wieder im Büro erscheint, stellt sich heraus, dass Comfort Ajegbo nicht nur wirklich existiert, sondern auch in tatsächlicher Gefahr war und bei Harvey Harvey Hilfe gesucht hat. Bei ihrer Rettung haben sie sich ineinander verliebt und heiraten gegen Ende des Romans.

Erneut wird auch hier ein erheblicher Kontrast zwischen bekannter außerfiktionaler ‚Wirklichkeit‘ und den Geschehnissen im Text aufgebaut. Der Roman arbeitet mit Wiedererkennungseffekten, Erwartungshaltungen und deren Verfremdungen, um so die satirische Verspottung wirksam zu machen. Jaroslav Hašek (2001: 718) konstatiert zu den Merkmalen der Satire, dass sie vor allem eine gewisse Vertrautheit mit der Sachlage auf RezipientInnenseite voraussetzt, somit also im Gegensatz zu vielen frühen E-Mail-Romanen die Zugehörigkeit zur ‚Online-Generation‘ bei den LeserInnen als vorhanden annimmt. Die Überraschung auf LeserInnenseite, dass Harvey Comfort seine Konto- und Zugangsdaten zur Verfügung stellt, kann schließlich nur noch durch die Tatsache gesteigert werden, dass ihre Geschichte tatsächlich wahr ist. Durch die Hochzeit zwischen beiden am Ende werden nicht nur naive und andauernde E-Mail-Kommunikation verspottet, sondern gleichzeitig auch noch traditionelle Plotstrukturen karikiert.<sup>272</sup>

Das satirische Moment, das *Aufzeigen* eines Missstandes, wird durch die intermedialen Imitationen performativ inszeniert. Als Bedingung für das Verständnis des satirischen Moments müssen die RezipientInnen mit der Medialität von E-Mails vertraut sein. Auf dieser vorausgesetzten Kenntnis des Mediums basieren die komplexen intermedialen Imitationen, die vielen typographischen Details, das große Figurenpersonal sowie die vielen parallel laufenden Handlungssträngen und Leerstellen, wodurch die narrative Struktur signifikant modifiziert wird. Nur aufgrund der in den Romanen angelegten Voraussetzung, dass die RezipientInnen mit den Regeln der digitalen Kommunikation vertraut sind, kann eine satirische Darstellung erfolgen und mit der narrativen Struktur experimentiert werden. Die *e*-Romane Beaumonts unterscheiden sich daher in ihrer narrativ-strukturellen Ausprägung von bisher hier analysierten Texten und zeigen eine weitere mögliche Aus-

---

<sup>272</sup> Die satirische Schreibweise erstreckt sich zudem bis auf metafiktionale Kommentare, wenn Harvey Harvey äußert, er liebe E-Mails und hätte den Gedanken an einen Roman gehabt, der nur aus E-Mails besteht: „Imagine an entire novel where you’re peeking into people’s private inboxes. It could be a murder mystery. Or a whacky comedy! Wouldn’t that be brilliant?“ (*e*<sup>2</sup>, 170). Dass diese Äußerung im dritten E-Mail-Roman Beaumonts zu finden ist und zudem von der in der E-Mail-Kommunikation naivsten Figur getroffen wird, weitet das Satirische hier punktuell auch auf die metafiktionale Ebene aus.

prägungsform des E-Mail-Romans, die auf der Skala zur Systematisierung von E-Mail-Romanen am rechten Pol der Reinform anzusiedeln ist.

## 2.2 E-Mail-Expositionen: die Dramaturgie der ersten Seiten

*e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* beginnen ähnlich wie Glattauers Romanen die Erzählung *in medias res*. Im Unterschied zu *Gut gegen Nordwind* allerdings besitzen die Figuren in Beaumonts E-Mail-Romanen bereits eine gemeinsame ‚Vorgeschichte‘, in die der/die LeserIn eingeführt werden muss. Beaumont experimentiert mit den E-Mail-Expositionen, indem er in *e. A Novel* die Einführung in die Handlung sukzessiv integriert, im Nachfolgeroman hingegen tendenziell initial isoliert.

Die erste E-Mail in *e. A Novel* von CEO David Crutton an seine nur kurzzeitig beschäftigte Sekretärin mit dem Betreff „your butt“ (*e*, 1) steigt direkt mitten in die Handlung ein und fungiert vor allem als atmosphärische Einstimmung in den Roman. Sie eröffnet, einem dramatischen Auftakt gleich, den Kommunikationskanal zwischen LeserIn und Text sowie zwischen den fiktiven Figuren innerhalb der Handlung und greift dabei bereits einige Themen des Romans auf, die in der ersten E-Mail gleichermaßen satirisch übertrieben dargestellt werden wie im Rest des Romans:

**David Crutton – 1/3/00, 8:13am**

to: Fiona Craige

cc:

re: your butt

Take that fucking Walkman off, get your arse in here and show me how I do an all-staff e-mail. Every time I click ‘ok’ on the address it copies it to Miller Shanks Helsinki.

(*e*, 1)

Durch diese erste E-Mail wird gleich zu Beginn die kontinuierliche Ablenkung der Angestellten von eigentlichen Arbeitsaufgaben thematisiert („take that fucking Walkman off“; ebd.: 1), die hierarchischen Strukturen sowie der grundsätzlich unangemessene Ton unter den KollegInnen aufgegriffen („get your arse in here“; ebd.) und auf die immer wieder im Roman auftretenden Kommunikationsproblemen durch Störungen des E-Mail-Servers oder fehlerhafte Anwendungen rekurriert („and show me how I do an all-staff-e-mail. Every time I click ,ok‘ on the address it copies it to Miller Shanks Helsinki“; ebd.). Mit David Cruttons Mail an seine Sekretärin werden nicht nur zentrale Handlungsmotive, sondern auch der satirische Schreibstil sowie der durchgängige, durch die intermediale Imitation bedingte, Modus des *showing* direkt zu Romanbeginn eingeführt. Der Kommunikationskanal wird folglich thematisch, stilistisch und modal eröffnet.

Der komplexe, typographisch imitierte E-Mail-Kopf gewährleistet dabei neben den Angaben von Absender, Adressatin und Betreff eine zeitliche Einordnung: der Roman beginnt am Morgen des ersten Arbeitstages im Jahr 2000, wodurch der Anfang eines Romans, der aufgrund seiner innovativen Erzähltechnik einem neuen Genre zuzuordnen ist, auf der fiktiven Ebene mit dem Beginn des neuen Jahrtausends einhergeht, das faktisch mit der Expansion neuer Kommunikationsmedien wie E-Mail in Verbindung gebracht wird.<sup>273</sup> Dass der Beginn der Handlung auf den Anfang eines Jahres datiert ist, lässt sich in mehreren E-Mail-Romanen beobachten (u. a. *Gut gegen Nordwind*, *E-Mail. A Love Story* (1996) sowie *Exegesis* (1997)) und deutet möglicherweise auf die Neuheit der Kommunikationsmedien sowie der narrativen Struktur hin. Der Beginn der Handlung zu Anfang des neuen Jahrtausends unterstreicht diesen Effekt, der neben Beaumont auch von Astro Teller für dessen Roman *Exegesis* gewählt wird.

Die Exposition in *e. A Novel* setzt sich sukzessiv und integriert in den weiteren Verlauf der Handlung fort. Nach einer, auf – der Ebene der erzählten Zeit – 14-minütigen Pause bzw. Leerstelle, folgt die bereits angekündigte „all-staff-e-mail“ Cruttons an die Agentur sowie den Präsidenten von *Miller Shanks* weltweit. Der Ton dieser E-Mail unterscheidet sich erheblich von der vorausgegangenen Nachricht Cruttons an seine Sekretärin. Crutton wünscht den MitarbeiterInnen einen guten Start in das neue Millennium und stellt zugleich die Ziele und Aufgaben für das neue Jahr vor. Der CEO zeigt sich, trotz des deutlichen Selbstlobs, in dieser E-Mail in einem ganz anderen Licht, als noch in der Nachricht davor, was die adressatInnenbezogene Verstellung der eigenen Identität in E-Mails demonstriert. Ähnlich wie CEO Crutton inszenieren die Figuren in *e. A Novel* unterschiedliche Seiten von sich und vagabundieren – wie es Turkle (1998: 287) umschreibt – hier nun tatsächlich und bewusst<sup>274</sup> durch unterschiedliche Identitäten, die sie je nach AdressatInnen umgestalten. Anders als in *Gut gegen Nordwind*, wo die Figuren vor allem gegenseitige Identitätskonstruktionen und -zuschreibungen vornehmen, inszeniert Beaumont die Charaktere im eigenen und selbstbestimmten Wandern durch unterschiedliche Rollen.

Das Verwandeln und Konstruieren von Identitäten innerhalb der E-Mail-Kommunikation ist in den *e*-Romanen Beaumonts gleichwohl nicht explizit, sondern tritt – vor allem in *e. A Novel* – in Zusammenhang mit den Intrigen wiederholt implizit, im Modus des *showing*, auf. Im Vergleich zu den bisher besprochenen Romanen wird das Konstituieren der Identitäten von den Figu-

---

<sup>273</sup> Gerade zwischen den Jahren 2002 und 2003 steigt die Nutzung des E-Mailverkehrs weltweit um 245 % (vgl. Siegert 2008: 11).

<sup>274</sup> *Gut gegen Nordwind* präsentiert die Figuren im Akt gegenseitiger Identitätskonstruktionen, wobei sie sich noch nicht in dem Maße verstellen wie dies in *e. A Novel* der Fall ist. Beaumont hingegen inszeniert die Figuren je nach AdressatIn im bewussten Wandern durch unterschiedliche Identitäten.

ren an keiner Stelle metamedial kommentiert. Durch die Syntagmatik der ersten beiden E-Mails des Romans wird dieses eher unterschwellige Handlungsmotiv dennoch inszeniert.

Durch die Einstellung einer neuen Mitarbeiterin – ebenfalls noch Teil der Exposition – kann die Vorstellung weiterer Angestellter und ihrer Funktionen in der Agentur in Textdokumenten motiviert werden, die als E-Mail-Anlagen an die neue Mitarbeiterin verschickt werden (vgl. 6 ff.). Auf diese Weise werden bruchstückhaft Informationen über die Agentur, die KollegInnen, deren Zusammenarbeit sowie über herrschende Regeln preisgegeben. Dabei sind auch hier viele Informationen zwischen den Zeilen bzw. in den Leerstellen zwischen den Mails platziert, weshalb auf den/die LeserIn während der Rezeption stets konfigurierende Aufgaben zukommen, denn „es gilt das Vorenthaltene durch Vorstellungen zu besetzen“ (Iser 1976: 301). So erhält Katie, die neue Mitarbeiterin, zwei sehr unterschiedliche Anlagen, die voneinander abweichende und daher multiperspektivische Beschreibungen der gleichen Positionen aufweisen. Die Textdokumente decken in Hinblick auf die beiden Absender Kontrast- und Korrespondenzrelationen auf, die jedoch im Text nicht explizit geäußert werden.<sup>275</sup>

Die Exposition in *e. A Novel* weist folglich zwei wesentliche Charakteristika auf:

1. Sie beginnt *in medias res* und wird sukzessiv in das Fortschreiten der Handlung integriert.
2. Die ersten E-Mails geben dabei nicht nur eine atmosphärische Einstimmung, sondern deuten bereits Themen und Motive, sowie Schreibweise und Modus des Romans an.

Obwohl der Exposition in *e*<sup>2</sup> allein aufgrund der Strukturvorgaben durch die E-Mails auch das Attribut ‚bruchstückhaft‘ zugeschrieben werden kann, leisten die ersten E-Mails gleichwohl eine umfassendere Einführung in die Handlung. Aus diesem Grund trägt die Exposition in *e*<sup>2</sup> eher den Charakter einer initial-isolierten Einführung, wodurch im Vergleich zu *e. A Novel* u. a. die unterschiedlichen Möglichkeiten des E-Mail-Erzählens demonstriert werden. Janice Crutton, die Ehefrau der bereits bekannten Figur David Crutton aus *e. A Novel*, schreibt am Ende des Jahres 2008 eine E-Mail an Familienmitglieder, um die Geschehnisse des vergangenen Jahres zusammengefasst zu erzählen.<sup>276</sup> Die synoptisch anmutende Überschrift am Anfang des Kapitels „Saturday Mood: optimistic“ (*e*<sup>2</sup>, 9),<sup>277</sup> erläutert dabei die Stim-

---

<sup>275</sup> So beschreibt etwa James Gregory die Position von Daniel Westbrooke sehr abwertend, was als Indiz für eine Kontrastrelation zwischen beiden Figuren zu sehen ist.

<sup>276</sup> Wie dem E-Mail-Kopf zu entnehmen ist, schreibt Janice den mittlerweile achten Teil der E-Mail-Familien-Chronik der Cruttons.

<sup>277</sup> Durch diese Kapitelüberschriften wird zudem die kompositorische Instanz punktuell sichtbar.

mung der Nachricht: eine positiv-fröhliche Darstellung der Ereignisse des Jahres 2008 aus dem Familienleben der Cruttons. So schildert Janice, dass das Jahr überwiegend positiv verlief, ihr Ehemann David nun bei der Werbeagentur *Meerkat360* tätig ist und sich dort, abgesehen von sehr modern anmutenden Kreativitätsmaßnahmen, wohlfühlt und bereits einige Erfolge hatte (vgl. *e*<sup>2</sup>, 9 f.). Die weiteren Chronikversatzstücke, die immer wieder als Entwürfe abgespeichert, jedoch zunächst noch nicht versendet werden, folgen auf den weiteren Seiten, wobei immer wieder E-Mails von Janice an die jeweiligen Familienmitglieder zwischen die Entwürfe geschaltet sind, die die Darstellungen des vorausgegangenen Mailauszugs widerlegen. So schreibt sie zunächst über ihren Sohn Noah „[h]e’s maturing into a wonderful young man“ (*e*<sup>2</sup>, 12); eine Aussage, die durch die direkt folgende Mail von ihr an Noah mindestens in Frage gestellt, wenn nicht sogar widerlegt wird:

From: **Janice Crutton**  
To: Noah Crutton  
Sent: 20 December 2008, 15.12  
Subject: List

Since you are intent on recreating last summer’s Glastonbury behind locked and barricaded bedroom door, this is the only way I have of communicating with you. A to do list:

1 Please turn the music down.

2 If you have dirty laundry in there, chuck it on to the landing. Or are you planning to leave it until it’s ripe enough to make its way to the washing machine under its own steam?

(*e*<sup>2</sup>, 13)

Auf diese Weise werden nicht nur zwischen den textinternen Ereignissen und der außerfiktionalen ‚Wirklichkeit‘ Kontraste hergestellt, die im Verlassen und Verspotten der Darstellungen resultieren, sondern auch innerhalb der Handlung selbst. So kommt es zu kontrastiven und somit multiperspektivischen Darstellungen der gleichen Sachverhalte, die abhängig von den AdressatInnen variieren und das satirische Moment zusätzlich stützen. Zu Beginn von *e*<sup>2</sup> findet daher ebenso wie in *e. A Novel* nicht einfach nur eine thematische Kontextualisierung statt, sondern eine Exposition in die kontrastiv-komische und multiperspektivische Erzählweise. Daneben wird zugleich eine als typisch anzusehende mediale Eigenschaft der E-Mail inszeniert, da an sie, im Gegensatz zum Brief im 18. Jahrhundert, nicht unbedingt der Anspruch wahrhaftiger Darstellung gestellt wird.<sup>278</sup> Wie bereits erläutert, geht es in E-Mails vor allem darum, wie man sich online gibt, woraus in vielen E-Mail-Romanen und auch in Beaumonts Texten häufig Konflikte geschürt werden.

---

<sup>278</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

Eine weitere zentrale Konstituente der Exposition in  $e^2$  bildet die längere erzählerische E-Mail von Liam O'Keefe (vgl.  $e^2$ , 30), eine ebenfalls bekannte Figur aus dem Erstlingsroman. Liam schreibt an seinen Freund und ehemaligen Arbeitskollegen Brett, der in *e. A Novel* auch bei *Miller Shanks* tätig war und mittlerweile im Büro in Dubai arbeitet. Liam's Mail hat vordergründig die Funktion, die Verbindung zwischen *e. A Novel* und  $e^2$  auf Figurenebene zu präzisieren. Indem er Brett schildert, welche der bereits bekannten Figuren von *Miller Shanks* nun bei *Meerkat360* arbeiten und einige Erläuterungen zu ihnen vornimmt, bietet seine Mail eine weitere Orientierungshilfe für die RezipientInnen. Die Figur Liam übernimmt auf diese Weise eine Funktion, die sonst auch einer extradiegetischen Erzählinstanz hätte zukommen können. Ähnlich wie auch schon in *e. A Novel* können durch Liams und Bretts E-Mails zwar keine Berichte von außen durch eine Erzählinstanz, so aber doch nach außen, an andere Figuren, vorgenommen werden.

Die Exposition in  $e^2$  wirkt zwar allein durch die E-Mails fragmentarisch, gleichzeitig vollzieht sie sich in größeren zusammenhängenden, narrativen Versatzstücken und dadurch mehr im Modus des *telling* als dies in *e. A Novel* der Fall ist.<sup>279</sup> So erfolgt die anfängliche Informationsvergabe bruchstückhaft, gleichwohl sind die einzelnen Versatzstücke länger und narrativer als in *e. A Novel*, was den Einstieg zum Teil initial, aber vor allem auch isolierter anmuten lässt. Die Exposition in  $e^2$  deutet auf diese Weise bereits die Konstituierung der Handlung in Form kleinerer Mikrogeschichten an.

Beide Expositionen haben gemein, dass sie nicht nur in die Themen, Schreibweisen und Modi der Romane einführen, sondern bereits auf den ersten Seiten narrative, E-Mail-typische Erzählweisen, die die Dramaturgie der Romane entscheidend prägen, demonstrieren.

### 2.3 Typisierungen und Charakterisierungsstrategien im Modus des *showing*

Durch Liams expositorisch-narrative E-Mail in  $e^2$  werden auf Figurenebene Verbindungen zwischen beiden Romanen Beaumonts hergestellt und darüber hinaus einige Fremdcharakterisierungen unterschiedlicher Figuren vorgenommen, wodurch die Abwesenheit einer extradiegetischen erzählenden Instanz punktuell ausgeglichen wird. In ihrer Funktion als erzählende Figuren können die Schreibenden zwar untereinander Fremdcharakterisierungen vornehmen,<sup>280</sup> weitere Figurendarstellungen erfolgen aber primär durch Nutzung der Kommunikationsmedien.

<sup>279</sup> Die Darstellung findet hier in einer Mischung der Modi *telling und showing* statt. Das Kontrastive und die Multiperspektivität etwa werden im Modus des *showing* präsentiert.

<sup>280</sup> Diese sind den Ausführungen in Kapitel II.3.2 entsprechend immer auch Selbstcharakterisierungen.

Passend zum satirischen Schreibstil inszenieren beide Romane Beaumonts eindimensionale, statische Typen, die meist nur eine herausstechende Charaktereigenschaft haben und im Laufe der Handlung keine Entwicklung vollziehen. Viele der Figuren bedienen dabei kulturell präfigurierte Klischees, die durch übertriebene Darstellungen gleichzeitig komisch verzerrt werden: So steht David Crutton in *e. A Novel* vor allem für den sexistischen, in hierarchischen Strukturen denkenden Vorgesetzten; die Sekretärinnen erfüllen häufig das Klischee der intriganten, nagelfeilen Vorzimmerdame; Simon Horne verkörpert den unselbstständigen Abteilungsleiter, der sich durch ein Übermaß falsch eingesetzter Fremdwörter artikuliert, Harvey Harvey steht in *e<sup>2</sup>* für den naiven Nutzer von E-Mail und Internet und die Kinder von David und Janice Crutton in *e<sup>2</sup>* verkörpern heranwachsende, rebellische Teenager, die sich jedweden Regeln der Eltern widersetzen.

Die Typen werden durch ihre E-Mails inszeniert und bilden sich im Laufe der ständigen Kommunikation zügig heraus. Dabei nutzt der Roman unterschiedliche Methoden der figuralen Charakterisierung und macht von E-Mail-typischen Eigenschaften Gebrauch. Im Unterschied zu *Gut gegen Nordwind* oder *Alle sieben Wellen* ist das Figurenpersonal in *e. A Novel* vergleichsweise groß (>20) und komplex vernetzt. Die typographische Gestaltung der Imitationen der E-Mails hilft, die unterschiedlichen Figuren zu kennzeichnen sowie ihre Vernetzung untereinander zu beschreiben. In *Gut gegen Nordwind* oder *Alle sieben Wellen*, worin allein die E-Mail-Kommunikation zwischen zwei Figuren dargestellt wird, würde eine solche komplexe Imitation des typographischen Dispositivs nicht zum Verständnis der Handlung beitragen. Durch die komplette Imitation des E-Mail-Kopfes in den *e*-Romanen aber kann mit Hilfe der Adressierung beispielsweise Aufschluss über Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen den Figuren gegeben werden. Während durch die Zeitangabe die Frequenz der verschickten E-Mails erkennbar wird, deutet der Betreff auf die Syntagmatik der E-Mails hin. Der Einsatz typographischer Hervorhebungen innerhalb der E-Mails kann darüber hinaus weitere Charakterzüge von Figuren sichtbar werden lassen. Die komplexe typographische Imitation erfüllt somit eine konkrete Funktion innerhalb der Darstellung der Konfiguration sowie Konstellation der Figuren.

Nigel Godley<sup>281</sup> beispielsweise wird anhand der Syntagmatik der E-Mails, bzw. mit Hilfe der Anlässe seiner Nachrichten charakterisiert. Seine Nachrichten stehen fast nie in Zusammenhang mit vorausgegangenen E-Mails seiner Kollegen, sind überwiegend privater Natur und meist von trivialem Belang. Außerdem schickt Nigel seine E-Mails beinahe ausschließlich an den Verteiler des gesamten Personals, um darin etwa den Bestand diverser

---

<sup>281</sup> Nigel Godley kommt hauptsächlich in *e. A Novel* vor. Sein Zwillingbruder Neil übernimmt seine Rolle in *e<sup>2</sup>*, in dessen Handlungsverlauf Nigel gegen Ende ebenfalls eingestellt wird.

Büromaterialien mitzuteilen, vakante Wohnungen zu inserieren oder Gegenstände zu verkaufen:

**Nigel Godley – 1/5/00 2:41pm**

to: All Departments

cc:

re: stationery requisites

I'm out of blue and yellow but still have plenty of paper clips in other colours. Come and get them.

(e, 68)

**Nigel Godley – 1/14/00 11:38am**

to: All Departments

cc:

re: Sale, Sale, Sale!

FOR SALE

*Mahogany-style CD rack*

- Holds 65 CDs.
- Durable Polyurethane construction.
- Authentic mahogany effect.
- Mint condition, apart from one slight scratch
- £ 14 or nearest offer.
- First to see will buy!

Call x4667 – Nige

[sic.]

(e, 290)

Durch die syntagmatische Anordnung stehen Nigels E-Mails in Kontrast zu anderen Mails, die sich die Figuren in *e. A Novel* gegenseitig schicken. Seine Nachrichten wirken sowohl auf der fiktiven Ebene des Kommunikationsprozesses zwischen den Figuren als auch auf der textexternen Ebene der RezipientInnen stets wie Unterbrechungen und Störungen. Nigel wird auf diese Weise aus einer Kombination des Betreffs, der Adressierung und der Inhalte seiner E-Mails sowie deren Relation zu anderen Nachrichten charakterisiert.

Für Brett und Liam sind in *e. A Novel* und teilweise auch in dessen Nachfolgerroman insbesondere die langen, ausführlichen E-Mails bzw. E-Mail-Erzählungen charakteristisch. Vor allem in *e. A Novel* geben beide Figuren Ereignisse aus der Retrospektive wieder und halten sich untereinander über die Ereignisse, die zwischen den E-Mails stattfinden, auf dem Laufenden, wodurch auch der/die LeserIn diese Informationen erhält. Die häufig komischen und ausschmückenden Erzählungen stellen Liams und Bretts Kreativität zur Schau, deuten aber gleichzeitig ihre mangelnde Seriösität an, die sie wiederholt von ihren eigentlichen Aufgaben in der Firma ablenkt. Insbesondere ihre E-Mails tragen aufgrund der Narrativität eher den Charakter von Zusammenfassungen – ganz dem Prinzip der Mauerschau bzw. des Botenberichts aus dem Drama folgend – indem sie das Nicht-Darstellbare in ihren



Nachrichten nacherzählen. Dies zeigt sich beispielsweise als Brett im Roman *e. A Novel* mit einem Teil der Firma auf Mauritius ist, übernehmen beide Figuren gegenseitig die Adressatenfunktion, wodurch auch der/die LeserIn sowohl über die Ereignisse auf Mauritius als auch über jene in der Agentur in London informiert bleibt.<sup>282</sup>

Im Gegensatz zu Liams und Bretts langen, erzählerischen E-Mails stehen die digitalen Nachrichten der Sekretärinnen. Ihre schnellen und kurzen Replikenwechsel sind eher an mündlicher Kommunikation orientiert und heben vor allem die Geschwätzigkeit der Figuren hervor. Zwischen ihren Nachrichten liegen kaum zeitliche Verzögerungen und oftmals bestehen sie aus nur wenigen Worten oder Sätzen:

From: **Dotty Podidra**  
To: Susi Judge-Davis-Gaultier  
Sent 12 January 2009, 12.23  
Subject: Aaagghh!

Did you see Liam's e?

From: **Susi Judge-Davis-Gaultier**  
To: Dotty Podidra  
Sent: 12 January 2009, 12.24  
Subject: Re: Aaagghh!

Dialling 999 now!

(e<sup>2</sup>, 160)

Die Mündlichkeit wird hier neben der Kürze und dem geringen zeitlichen Abstand der E-Mails zueinander durch das expressive Soundwort im Betreff („Aaagghh!“) verstärkt. Durch den stilistischen Gegensatz zu den langen E-Mails der Figuren Brett und Liam wird zudem ein Kontrast aufgezeigt. Darüber hinaus wird hier erneut die maßlose und unverhältnismäßige Nutzung des Mediums E-Mail verspottet. Trotz der scheinbaren Notsituation bleibt immer noch Zeit, eine E-Mail zu verschicken bzw. eine Nachricht zu beantworten.

Neben Länge und konzeptioneller Mündlichkeit können auch anderen Nutzungsweisen der E-Mail, wie etwa die Verwendung von Adressierungsfunktionen, zur Charakterisierung von Figuren dienen. Simone Horne beispielsweise wird in *e. A Novel* anfänglich durch die wiederholte Nutzung der *blind-copy*-Funktion in seinen E-Mails markiert und auf diese Weise gleichzeitig charakterisiert. Mehrfach verschickt er Mails, in denen er die Arbeitseinstellung seiner MitarbeiterInnen kritisiert, für diese unsichtbar in Kopie an den CEO, David. Mit Hilfe dieser E-Mail-Funktion versucht Simon, sich selbst positiv zu inszenieren und nimmt, ähnlich wie David, in der E-Mail

---

<sup>282</sup> Liam und Brett nehmen daher gegenseitig eine ähnliche Funktion ein wie die Figuren Werner und Bine in Kossdorffs *Spam! Ein Mailodram* (vgl. Kapitel IV.1.2).

unterschiedliche Identitäten an, zwischen denen er je nach AdressatIn alterniert. Zudem wird Simon in *e. A Novel* durch einen überzeichneten, fremdwortlastigen Schreibstil gekennzeichnet, der in *e*<sup>2</sup> seine Wiedererkennung ermöglicht.<sup>283</sup> Stil und Adressierungsverhalten können folglich der Markierung und Wiedererkennung von Figuren dienen.

Der Roman *e*<sup>2</sup> vergrößert das Repertoire an medienbezogenen Möglichkeiten der Charakterisierung, indem er nicht nur die E-Mail imitiert, sondern eine Collage aus E-Mails, SMS, Blogeinträgen, Chatgesprächen, myspace-Beiträgen, Youtube-Kommentaren und Online-Nachrichten inszeniert. Die Figuren können auf diese Weise in unterschiedlichen medialen Kontexten performativ in Szene gesetzt werden, wodurch eine facettenreiche Darstellung der Charaktere gewährleistet wird. Es wird gezeigt, wie sich die Figuren in unterschiedlichen medialen Kommunikationskontexten selbst inszenieren und präsentieren, was zu einer multiperspektivischen, weil multimedial inszenierten, Darstellung führt. So versucht etwa David Crutten in einer SMS an seine Kinder sich der SMS-eigenen Sprache anzupassen und sich ihnen gegenüber freundschaftlich, ‚kumpelhaft‘ zu inszenieren. Zuvor bedarf es jedoch einer Anleitung seitens seiner Sekretärin Dotty, weshalb David ihr in einer E-Mail mitteilt: „get in here and show me how to send a text“ (*e*<sup>2</sup>, 169). Nach den mutmaßlichen Anweisungen, die sich in einer der zahlreichen Leerstellen des Textes befinden, schreibt er jeweils eine SMS an Tamar und Noah.

**SMS:**

**Dad:** Yo tam. Bakk in uk and thort it b kool 2 take mum 4 surprize dinner Up 4 it?

**SMS:**

**Dad:** Wossup noah. U up 4 dinner wiv mum 2nite? Lemme no an will book sumfink spesh?

(*e*<sup>2</sup>, 169 f.)

David gibt sich in den SMS an seine Kinder bewusst anders, vagabundiert auch hier angepasst an Medium und AdressatInnen durch unterschiedliche Rollen. Er präsentiert sich in den SMS an seine pubertierenden Kinder noch einmal in einem anderen Licht als in E-Mails an seine Assistentin, seine Frau oder seine KollegInnen. AdressatInnenbezogen wählt er den Kommunikationsweg SMS und versucht sich den entsprechenden sprachlichen Konventionen anzupassen, wodurch sich eine medienabhängige Identitätskonstituierung ergibt. Dennoch schießt der verbal-mediale Anpassungsversuch an die SMS-Sprache auch hier über das Ziel hinaus, der Vater, der sich dem Versuch hingibt, sich der ‚Coolness‘ seiner Teenager-Kinder sprachlich und

---

<sup>283</sup> In *e*<sup>2</sup> können mysteriöse Blogeinträge durch den Schreibstil schließlich Simon zugeordnet werden, der als Figur jedoch in der Romanhandlung nicht weiter auftaucht.

kommunikativ anzupassen, wirkt auf diese nur noch befremdlicher. Auch die Konventionen der SMS-eigenen Sprache erfahren eine satirisch übertriebene Darstellung, indem das lautsprachliche Abkürzen der einzelnen Wörter bis zur annähernden Unlesbarkeit auf die Spitze getrieben wird. Das Kommunizieren per SMS wird verzerrt, David Cruttons SMS bleiben auch für seine Kinder unverständlich:

**SMS:**

**Tam:** You get weird text from dad?

**Noah:** That was from dad?! Thought it was spam. Trashed it

(*e*<sup>2</sup>, 171)

Der Roman imitiert hier nicht nur medienabhängige sprachliche Konventionen, sondern zieht sie durch Davids dilettantischen Gebrauch gleichzeitig satirisch ins Lächerliche. Die Reaktion von Tamara und Noah, die zwar auch vereinfachte, jedoch deutlich stärker standardsprachliche Satzkonstruktionen in ihren SMS verwenden, verstärken dabei den satirisch-komischen Effekt.

*e*<sup>2</sup> weist folglich eine Vielzahl an medial abhängigen Möglichkeiten zur Inszenierung und Zeichnung der Figuren auf, da sie sich im Vergleich zu *e. A Novel* nicht nur adressatInnen- sondern auch medienbezogen abweichend präsentieren. Durch die Aufstockung imitierter Kommunikationsmedien gelingt eine vielseitige Darstellung der Figuren, was nicht zuletzt dazu führt, dass sie nicht ausschließlich im Kommunikationskontext des Büros dargestellt werden, sondern, anders als noch in *e. A Novel*, auch außerhalb dieser Sphäre kommunizierend gezeigt werden. Die E-Mails und der Modus des *showing* überlassen es dem/der LeserIn, viele der Schlüsse über die Charaktere zu ziehen, Leerstellen zu füllen und den Plot mit zu konfigurieren. Da im reinen E-Mail-Roman keine übergeordnete Erzählinstanz auftritt, muss auf LeserInnenseite – nicht nur, aber auch bezogen auf die Charakterisierungen – eine intensivere interpretatorische Aktivität erfolgen.

## 2.4 Konstitution und Konfiguration der Leerstellen

Analog zu allen der hier diskutierten E-Mail-Romane weisen auch *e. A Novel* und *e*<sup>2</sup> viele Leerstellen in der Handlung auf. Durch das Setting des Büros und die Vielzahl der Figuren entstehen jedoch im Vergleich zu anderen E-Mail-Romanen besonders viele Leerstellen, da angesichts des großen Figurenpersonals mehrere Handlungsstränge parallel laufen und das Setting Büro zudem als ereignisreicher Ort erweist. Die zahlreichen Leerstellen im Text sowie die notwendige interpretatorische Leistung der RezipientInnen gehen mit der festen Integration der E-Mail in den außerfiktionalen und fiktionalen Alltag wie auch in die Strukturen des Romans selbst einher bzw. können als Indiz für diese Integration verstanden werden. E-Mail und ihre Nutzungsweisen müssen im Roman nicht mehr erklärt werden, sondern ha-

ben sich vielmehr im alltäglichen Raum und somit in der *textual actual world* integriert und stellen anstatt einer isolierten eigenen Welt einen festen Bestandteil der Alltagswelt der Figuren dar. Dem/der LeserIn wird durch die Annahme seiner/ihrer Zugehörigkeit zur ‚Online-Generation‘ die Fähigkeit zugesprochen, die Leerstellen eigenständig füllen zu können, ohne dass der Text weitere Hilfestellungen gewähren muss.

Während der Rezeption der Romane sind mehrfach Ereignislücken zu schließen, deren Vervollständigung nie mehr als nur hypothetisch sein kann. So wird beispielsweise in *e. A Novel* zunächst der Figur Carla Browne die frei gewordene Stelle als Cruttons Assistentin angeboten. Als jedoch Zoë, eine weitere Mitarbeiterin und vermeintliche Freundin Carlas, davon erfährt, veranlasst sie eine Intrige, als deren Ergebnis nicht länger Carla, sondern ihr selbst die Stelle angeboten wird. Zoës Absicht wird jedoch an keiner Stelle explizit im Text geäußert, der/die LeserIn (re-)konstruiert sie vielmehr eigenständig durch den Mailverlauf. Nachdem Zoë Carla schließlich mitteilt, dass nun ihr die Position angeboten wurde, ergibt sich zwischen den aufeinanderfolgenden Mails eine Leerstelle im Text, die von den RezipientInnen mit Handlung zu füllen ist:<sup>284</sup>

**Zoë Clarke – 1/4/00, 2:41 pm**

To: Carla Browne

cc:

re: fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck!!!!!!

In-fucking-credible!!!!!! That two faced, lying cow, Rachel, has gone and offered me the Crettin job!!!!!! I mean, doesn't she know we're best friends in the world?!!! The thing is though, I think I've got to say yes. [...]

**Pinki Fallon – 1/4/000, 2:52 pm**

to: Ken Perry

cc:

re: emergency!

I think we need some of the maintenance guys to help us out here. There's been a bit of an incident between Zoë Clarke and one of the other girls.

(*e*, 39)

Nicht die Eskalation zwischen Zoë und Carla wird im Text explizit beschrieben, sondern das Ergebnis. Was in der Zeit zwischen den Mails passiert ist, bleibt vom Text ungesagt. Der/die LeserIn muss die Leerstelle mit zum Teil ungewissen Hypothesen füllen und somit den Plot partiell mit konfigurieren. Während es im oben zitierten Fall dem/der LeserIn überlassen bleibt, die entstandene Leerstelle zwischen den Nachrichten – auf der Ebene der erzähl-

---

<sup>284</sup> Anhand dieser Textstelle wird zudem die Intrigenthematik deutlich, die sich vor allem durch *e. A Novel* zieht.

ten Zeit sind dies elf Minuten – zu füllen, gibt es darüber hinaus die Möglichkeit, dass Figuren selbst die Geschehnisse zusammenfassen. So berichtet der IT-Experte Peter Renquist der Personalchefin Rachel, welche Bemühungen angestellt wurden, um das Problem, das CEO David Crutton von Beginn des Romans an mit dem Verschicken der E-Mails hatte, zu lösen:

**Peter Renquist – 1/12/2000, 7:34 am**

to: Rachel Stevenson

cc:

re: e-mail

We have finally got to the bottom of it. The consultants were in all day and stayed through the night dismanteling the server and re-installing the software. They couldn't find any faults. Then we thought that because David Crutton was the only one with a problem we should check Notes on his PC [...] it appeared that he has been misusing his address book [...] when he sends he sometimes presses the wrong command key combination.

(e, 198)

Ähnlich wie Liam in seinen E-Mails erzählt Peter Renquist – auch hier vergleichbar mit dem Prinzip der Mauerschau oder des Botenberichts im Drama – nach, welche Ereignisse sich in der Nacht bei der vermeintlichen Reparatur des E-Mail-Servers zugetragen haben. Sein Bericht stellt paradigmatisch dar, wie erzählende Figuren im digitalen Nachhinein die Ereignisse in der Manier einer Mikroerzählung wiedergeben können. Wie auch schon in Bezug auf die Charakterisierungen kann auf diese Weise das Ausbleiben einer erzählenden Instanz teilweise ausgeglichen werden.

Zudem wird hier bereits angedeutet, dass durch technische Kommunikationsprobleme Leerstellen im Text entstehen können. In *e. A Novel* bricht eine E-Mail mitten im Satz ab, da der E-Mail-Server kurzzeitig abgeschaltet wird. An anderer Stelle werden an einem Tag bis auf eine Test-E-Mail des IT-Helpdesks keinerlei Nachrichten verschickt. Technische Probleme können die Leerstellen in E-Mail-Romanen so groß werden lassen, dass eine erzählende Instanz einspringen muss, wie es in Kossdorffs *Spam! Ein Mailodram* der Fall ist. Nach einem Virus muss auch hier der E-Mail-Server repariert werden, wodurch ein neutraler Erzähler die weitere Darstellung der Handlung übernimmt.<sup>285</sup> Die Darstellung der Abhängigkeit von der E-Mail-Kommunikation erfolgt auf diese dann nicht nur auf der *story*- sondern genauso auf der *discourse*-Ebene, indem sie durch das Einspringen einer vermittelnden Erzählinstanz inszeniert wird. Das E-Mail-Erzählen stößt mit solchen Handlungsentwicklungen an seine Grenzen, wodurch nicht nur die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten,<sup>286</sup> sondern auch deren Einschränkungen durch den intermedialen Bezug demonstriert werden können.

---

<sup>285</sup> Vgl. auch II.3.2.

<sup>286</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

## 2.5 Resümee

Sowohl *e. A Novel* als auch *e<sup>2</sup>* sind Satiren auf zeitgenössische Verhaltensweisen im Kontext der Entwicklung neuer Kommunikationsmedien. Den Fokus legen Beaumonts Romane auf den Einfluss, den diese Medien auf die alltägliche zwischenmenschliche Kommunikation am Arbeitsplatz ausüben. Dabei greifen sie u. a. die mediale und medienabhängige Selbstdarstellung in der Kommunikation mit diesen Medien auf und inszenieren Unverbindlichkeit, Wandlungsfähigkeit und somit flexible Identitätskonstruktionen in der digitalen Kommunikation (vgl. auch Turkle 1998). Sie zeigen die Abhängigkeit von neuen Kommunikationstechnologien und ziehen diese verzerrend-satirisch ins Lächerliche, wodurch sie bei dem/der LeserIn einen Erkenntnisprozess anregen. Studien bzw. Publikationen zum Thema ‚Leben ohne Internet‘<sup>287</sup> belegen, dass beide E-Mail-Romane mit ihrer Thematik zentrale Diskurse der zeitgenössischen Medienkulturgesellschaft aufgreifen und diese komisch inszenieren. Somit reihen sich *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>* ebenso in die Gruppe der hier besprochenen E-Mail-Romane ein, die alle – auf unterschiedliche Weise – den Einfluss neuer Kommunikationsmedien wie E-Mails auf das alltägliche Leben und Denken thematisieren. Im Unterschied zum Liebesdiskurs bei Glattauer wird bei Beaumont auf den Alltagsraum Büro rekuriert und damit die Auswirkung auf die berufliche Sphäre zum Thema gemacht, in der es jedoch wiederholt zu einer Vermischung mit dem Bereich des Privaten kommt.

Dass die Romane diese Thematik in der Schreibweise der Satire aufgreifen, setzt auf der Seite der RezipientInnen die „Vertrautheit mit der Sachlage voraus“ (Hašek 2001: 718), was gleichzeitig mit der komplexen Imitation der E-Mails<sup>288</sup> und in der leerstellenreichen narrativen Struktur einhergeht. Anders als im Falle früher E-Mail-Romane wie *The Metaphysical Touch* ist die E-Mail als kommunikatives Instrument vollständig in das Alltagsleben integriert und wird analog dazu – den medienspezifischen Mitteln des gedruckten Textes angepasst – so weit wie möglich im Text imitiert.<sup>289</sup> Die typographisch abgehobenen Details des E-Mails-Kopfes sowie der Inhalte der E-Mails werden dabei zur Charakterisierung und Vernetzung der Figuren im Modus des *showing* funktionalisiert.

---

<sup>287</sup> Vgl. hierzu u. a. Christoph Koch (2010) *Ich bin dann mal offline: Ein Selbstversuch. Leben ohne Internet und Handy* oder Alex Rühle (2010) *Ohne Netz: Mein halbes Jahr offline*.

<sup>288</sup> In *e<sup>2</sup>* schließt das auch die Imitation anderer digitaler Kommunikationsmedien ein.

<sup>289</sup> Zwar liegen zwischen der Erscheinung von *The Metaphysical Touch* und *e. A Novel* nur zwei Jahre, gleichwohl hat die E-Mail-Nutzung gerade um 2000 und danach eine erhebliche Zunahme erfahren. Zudem kann nach Siegert davon ausgegangen werden, dass die E-Mail in beruflichen Kontexten früher etabliert war als im privaten Bereich (vgl. Fußnote 262) und entsprechend von einigen sozialen Gruppen schneller in das Privatleben transferiert wurde als von anderen.

Aufgrund der komplexen Integration der E-Mail in den Roman lassen sich Beaumonts E-Mail-Romane auf der Skala zur Ordnung der Erscheinungsformen am ganz rechten Pol der reinen E-Mail-Romane anordnen. Die Geschehnisse werden weder durch eine erzählende Instanz vermittelt, noch findet eine Konstituierung oder Isolation einer *virtual actual world* statt. Die E-Mail ist vielmehr in die alltäglichen Kommunikationsstrukturen der Figuren eingeflochten und stellt keinerlei Neuheit oder Fremdkörper dar.<sup>290</sup> Aufgrund der Vertrautheit und Gewöhnlichkeit der E-Mail gibt es nur wenige metamediale Äußerungen in den Romanen. Werden solche getroffen, sind diese im Gegensatz zu frühen E-Mail-Romanen nicht mit der Ontologie der E-Mail, sondern eher mit (technischen) Kommunikationsstörungen befasst.

Als Potenzierung des Vorgängerromans und als nicht ausschließlich reiner E-Mail-Roman kann *e*<sup>2</sup> auf der Schwelle zu einer weiteren neuen Form des Romans angeordnet werden und ragt somit – bildlich gesprochen – bereits über den rechten Pol der E-Mail-Roman-Skala hinaus, indem er durch die Imitation anderer digitaler Kommunikationsmedien eine mögliche Entwicklungsrichtung für den Roman andeutet. Zwar folgt der Roman *e*<sup>2</sup> dem gleichen narrativen Schema<sup>291</sup> wie sein Vorgänger und ist ebenso mit den gleichen narratologischen und intermedialen Kategorien beschreibbar,<sup>292</sup> gleichwohl geht *e*<sup>2</sup> über die Grenzen des reinen E-Mail-Romans hinaus und steckt weitere denkbare Tendenzen innerhalb der noch in den Kinderschuhen befindlichen Medialisierung des Erzählens durch digitale Medien im Roman ab.

---

<sup>290</sup> Gleichfalls wird auch das Vagabundieren durch unterschiedliche Identitäten nicht als Indiz für eine andere, virtuelle Welt empfunden, sondern gehört zu den Charakteristika der alltäglichen Kommunikation.

<sup>291</sup> Hiermit ist die Darstellung der Handlung mittels intermedialer Imitation unterschiedlicher digitaler Kommunikationsmedien gemeint.

<sup>292</sup> Gleichzeitig wird hier die Übertragbarkeit der narratologischen und intermedialen Beschreibungskategorien aus den Kapiteln II.2 und II.3 demonstriert.

## V. Fazit

Das Ziel der vorliegenden Arbeit lag darin, das emergente Genre ‚E-Mail-Roman‘ zu untersuchen und dessen bisherigen Status im englisch- und deutschsprachigen Raum so weit wie möglich auszuleuchten. Damit sollte ein Beitrag zur Forschung im Bereich der Medialisierung des Erzählens geleistet werden, in dessen Kontext diese Studie zum E-Mail-Roman einzuordnen ist. Gleichzeitig wurde bereits in der Einleitung formuliert, dass sich die Arbeit als *case study* zum Gattungswandel versteht, indem anhand des E-Mail-Romans danach gefragt wurde, unter welchen Umständen sich neue Genres herausbilden und in welchem Wechselverhältnis sie zu ihrem jeweiligen Entstehungskontext stehen (können).

Ausgehend von der Annahme, dass intermediale Bezüge auf E-Mails im Roman dessen Struktur modifizieren, lautete die übergeordnete Fragestellung, inwiefern sich das Erzählen im Roman verändert, wenn E-Mails Einzug in den Text erhalten. Dabei ging es zum einen darum, das Spektrum möglicher Erzählformen in E-Mail-Romanen zu erschließen, indem narratologische Besonderheiten auf *discourse*- und *story*-Ebene untersucht wurden. Im Zuge dessen konnten dominante Motive und Themen sowie paradigmatische Plotstrukturen erschlossen werden. Zum anderen setzte sich die Arbeit zum Ziel, zentrale Funktionspotentiale der E-Mails in den Romanen sowohl auf textinterner als auch auf textexterner Ebene zu bestimmen. Diese Funktionspotentiale wurden im Laufe der Romananalysen bereits erläutert, sollen jedoch an dieser Stelle noch einmal systematisch aufgeschlüsselt werden.

### 1. Funktionspotentiale von E-Mails im Roman

Die möglichen Funktionen, die E-Mails im Roman erfüllen, können auf zwei Ebenen angeordnet werden: textintern und textextern.<sup>293</sup> Interne Funktionen beschreiben die möglichen Rollen der E-Mails, die sie innerhalb des Textes

---

<sup>293</sup> Eine Differenzierung zwischen externen und internen Funktionen wurde vor allem von Harald Fricke (1997: 634 ff.) geprägt. Marion Gymnich und Ansgar Nünning (2005b: 9) führen dazu weiter aus, dass sich interne Funktionen „auf die Relationierung eines Textelements zu anderen Textelementen bzw. zum Textganzen“ beziehen, während externe Funktionen den Text oder Teile dessen zu außertextuellen Aspekten in Beziehung setzen.



einnehmen können, wie etwa als Handlungsbeschleuniger der Ereignisse in einem Roman. Auf der externen Ebene ist zu klären, welche Funktionen der intermediale Bezug auf E-Mails im Roman generell erfüllen kann. Ist die Integration von E-Mails Ausdruck bestimmter kultureller Denkstrukturen und Verhaltensweisen und was bedeutet eine solche altermediale Referenz für die Gattung des Romans?

Wichtig bei der Differenzierung in interne und externe Funktionen ist die Einsicht, dass auch sie Konstrukte zur systematischen und definitorischen Ordnung und Präzision sind. Eine klare Trennung zwischen beiden ist daher nicht immer auszumachen und ebenso wenig zu empfehlen, da interne mit externen Funktionen verknüpft sein können und sich nicht immer strikt voneinander unterscheiden lassen. So erfüllen interne Darstellungsverfahren nicht nur Funktionen innerhalb der Struktur des Romans, sondern sind häufig gleichzeitig Ausdruck kontextueller Zusammenhänge und weisen ebenso ein externes Funktionspotential auf (vgl. Gymnich/Nünning 2005b: 10).

Auf *textinterner Ebene* lassen sich drei dominante Funktionspotentiale von E-Mails im Roman ausmachen, die teilweise weitere Funktionen auf einer Mikroebene einschließen können:

Die **dramaturgische Funktion** von E-Mails im Roman bezieht sich auf die Auswirkungen, die die Integration der digitalen Nachrichten in den Text auf die Handlungsführung und -konstitution haben können. In der Arbeit konnte festgestellt werden, dass die Dramaturgie der Romane entscheidend durch die E-Mails bestimmt werden kann. In reinen E-Mail-Romanen etwa erfolgt der Einstieg in der Regel *in medias res*, während insbesondere in hybriden E-Mail-Romanen die Nachrichten Wendepunkte einleiten, Konflikte schüren oder an zentralen Stellen im Roman positioniert sein können; so wirken sie in *Juliet, Naked* beispielsweise als Korrektiv; in *Pattern Recognition* dienen sie der Motivation folgender Handlungsschritte der Figuren. Das dramaturgische Funktionspotential schließt darüber hinaus die für einige E-Mail-Romane typischen Plotstrukturen mit ein. Es wurde beobachtet, dass E-Mail-Romane häufig ähnliche Plotstrukturen oder Settings aufweisen, wie etwa das Büro und die Darstellung beruflicher Bürokommunikation (z. B. in *e. A Novel* und *e<sup>2</sup>*, *Martin Lukes: Who moved my Blackberry?* oder *Spam! Ein Mailodram*). Ein weiteres Motiv stellt das gegenseitige Kennenlernen (und Verlieben) über E-Mail und die Frage nach einem Treffen außerhalb der virtuellen Kommunikation dar. Gerade im Kontext der Liebesthematik, die sich u. a. in *The Metaphysical Touch*, *Juliet, Naked*, *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* sowie teilweise auch in *Pattern Recognition* wiederfinden lässt, kommt es in einigen Fällen zur Isolation der *textual virtual world* der E-Mail-Kommunikation innerhalb der *textual actual world*. Dies ist insbesondere in den frühen E-Mail-Romanen der Fall – neben *The Metaphysical Touch* seien hier etwa die *Chat :-)*-Trilogie von Nan McCarthy oder auch Fletchers *E-Mail. A Love Story* genannt –, da E-Mails hier noch eine ungewohnte Besonderheit darstellen und weder von den Figuren inner-

halb der Handlung noch von den außerfiktionalen LeserInnen als alltägliches Kommunikationsmittel wahrgenommen werden.

Gerade in frühen E-Mail-Romanen gehen die Referenzen auf E-Mails mit einer **explikativen Funktion** einher. Die Analysen haben gezeigt, dass der Grad an Metamedialität in jenen Romanen höher ist, die die E-Mail-Kommunikation noch nicht als alltäglich und selbstverständlich begreifen (wie beispielsweise in *The Metaphysical Touch*). Metamediale Kommentare kommen vor allem dann besonders häufig vor, wenn die Figuren selbst zum ersten Mal mit E-Mails und dem Internet in Kontakt kommen und zunächst (innerhalb der intermedialen Bezüge) über die Medialität sowie die Funktionsweisen der E-Mail reflektieren. Im Denkmodell der Skala zur systematischen Ordnung und Relationierung der E-Mail-Romane ist der Grad an metamedialen Kommentaren in der Regel in hybriden E-Mail-Romanen auf der linken Seite höher als in den reinen E-Mail-Romanen, die sich näher am rechten Pol versammeln, da die formale und inhaltliche Integration der Mails in den Roman mit der Bewegungsrichtung von links nach rechts zunimmt. In E-Mail-Romanen, die die fingierten digitalen Nachrichten inhaltlich sowie strukturell als Medium der Alltagskommunikation integrieren, finden sich weniger metamediale Äußerungen; die explikative Funktion ist in diesen Romanen geringer ausgeprägt. Dennoch gibt es auch hier, wie bei den meisten systematischen Ordnungsmodellen, Ausnahmen. Die Romane der *Chat :-)*-Trilogie etwa sind reine E-Mail-Romane und dementsprechend auf der rechten Hälfte der Skala einzuordnen. Gleichzeitig werden aber in die E-Mail-Erzählung sehr viele metamediale Kommentare eingebunden. Diese Ausnahme kann gleichwohl als Orientierung dienen, um die Romane der Trilogie zwar auf der rechten Hälfte der Skala, dort aber eher an einem gedachten Mittelpunkt als am rechten Pol zu situieren. Der Grad an Metamedialität, dessen hohe Ausprägung im Fall der *Chat :-)*-Trilogie vor allem auf die vergleichsweise frühen Erscheinungsjahre zurückzuführen ist, kann somit als Instrument zur Skalierung und Relationierung der Romane im Denkmodell dienen und die Texte im Genrespektrum des E-Mail-Romans situierbar machen.

Die dritte Funktion, die E-Mails innerhalb der Handlung erfüllen können, lässt sich mit dem Begriff des **instrumentalisierenden Funktionspotentials** benennen und beschreiben. In hybriden E-Mail-Romanen können die E-Mails und die jeweilige Art des intermedialen Bezugs (Erwähnung, indirekte Wiedergabe oder Imitation) genutzt werden, um bestimmte inhaltliche Handlungsaspekte formal zu inszenieren. So wird etwa in *Juliet, Naked* oder auch in *Pattern Recognition* der intermediale Bezug instrumentalisiert, um Figuren allmählich in die Handlung einzuführen. Die Nachrichten von Parkaboy in *Pattern Recognition* (ebenso von Tucker in *Juliet, Naked*) werden zunächst nur erwähnt, dann Inhalte seiner E-Mails wiedergegeben, wonach schließlich seine Nachrichten im Text intermedial imitiert werden. Ein weiteres Beispiel für die instrumentalisierende Funktion von E-Mails im Roman

sind die Charakterisierungsstrategien in reinen E-Mail-Romanen. Da es hier keine erzählende Instanz gibt, die die Charaktereigenschaften einer Figur aus einer Außensicht darstellen kann, können die imitierten Anwendungsoptionen der Nachrichten dazu genutzt werden, Charaktereigenschaften von Figuren performativ darzustellen. So können Länge, Frequenz, Syntagmatik oder Sprachbesonderheiten dazu dienen, Figuren implizit zu charakterisieren. In solchen Fällen geht die instrumentalisierende Funktion der E-Mails im Roman häufig mit typographischen Hervorhebungen einher.

Auf *textexterner Ebene* lassen sich ebenfalls drei Makrofunktionen von E-Mails in Romanen festhalten. Diese sind sowohl mit den internen Funktionen als auch untereinander verwandt und demonstrieren zudem, dass sich die Entstehung von Genres stets auf kulturelle, soziale und mediale Entwicklungsprozesse zurückführen lässt:

In der Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass die Romane nach Müller (2009: 12) als „Symptom[e] der Sittengeschichte“ verstanden bzw. als Antworten auf kulturelle Praktiken gedeutet werden können (vgl. u. a. Voßkamp 1990). Aus diesem Grund lässt sich dem E-Mail-Roman eine **(re)präsentierende Funktion** zuschreiben, da gegenwärtige Kommunikationsgewohnheiten thematisiert werden, indem sie literarisch präsentiert (im Sinne von ‚inszenieren‘) und repräsentiert (im Sinne von ‚verkörpern‘ bzw. ‚dafür stehen‘) werden. Die Romane greifen bestimmte Aspekte der E-Mail- und Internet-Kommunikation heraus und verarbeiten diese in der Handlung. So werfen einige E-Mail-Romane die Frage nach der Gestaltung sozialer Beziehungen wie Liebe und Freundschaft im Zeitalter der Neuen Medien auf (u. a. *Gut gegen Nordwind*). Andere stellen (satirisch) die veränderten Kommunikationsbedingungen im beruflichen Kontext dar (u. a. *e. A Novel*). Die (re)präsentierende Funktion von E-Mails in Romanen geht auf die Erkenntnis zurück, dass Veränderungen narrativer Strukturen Indikatoren für historisch-kulturellen Wandel sein können. Das Zitieren und Imitieren von E-Mails im Roman beruht also nicht nur auf einer textinternen, strukturellen Ebene, sondern ebenso auf einer textexternen, kulturellen Ebene, auf der die mit der E-Mail-Kommunikation einhergehenden Lebens- und Denkstrukturen sowie Verhaltensweisen imitiert und (re)präsentiert werden.

Das (re)präsentierende Funktionspotential schließt zudem eine mögliche Reziprozität mit ein, da die E-Mail-Romane nicht nur auf Denk- und Lebensgewohnheiten reagieren, sondern ebenso auf diese einwirken können.<sup>294</sup> Auf diese Weise stellen sie mögliche Muster für nicht fiktionale ‚ways of worldmaking‘ (Goodman 1992) bereit, indem sie Denkstrukturen und Repräsentationen von ‚Wirklichkeit‘ beeinflussen können. Sie dirigieren bzw. manifestieren bestimmte Vorstellungen und Geschichten wie etwa die der ‚Liebe in Zeiten des Internets‘. So greifen einige E-Mail-Romane nicht nur

---

<sup>294</sup> Zur Rückwirkung von Gattungen auf kulturelle Konventionen von Wahrnehmung und Repräsentation vgl. auch Bruner (1991: 15 sowie Kapitel II.1.1 dieser Arbeit).

zwischenmenschliche Verhaltensweisen in der Liebeskommunikation auf, sondern manifestieren und archivieren solche sozialen Lebensgewohnheiten und Wirklichkeitsvorstellungen, indem sie sie wiederholt erzählen und inszenieren. Damit tragen sie einen Teil dazu bei, dass kulturelle Narrative entstehen können, die wiederum – und letztlich nicht nur im E-Mail-Roman – (re)präsentiert und damit zugleich verhandelt, verbreitet und etabliert werden können.

Eng mit dem (re)präsentativen Funktionspotential ist die **diskursive Funktion** von E-Mails im Roman verknüpft. Nach Todorov (1990: 17 f.) können Genres als „codification of discursive properties“ aufgefasst werden, indem sie virulente Diskurse ihrer Entstehungszeit aufgreifen und thematisieren. In den Romananalysen konnte festgestellt werden, dass viele E-Mail-Romane genau auf solche Diskurse referieren, indem sie etwa die Gefahr der Sucht nach der ständigen Kommunikation sowie des Kontrollverlusts über die Masse der digitalen Nachrichten (vgl. z. B. *e<sup>2</sup>*), die Angst vor Überwachung der digitalen Kommunikationswege, das Verstellen der (eigenen) Identität im Netz (vgl. beispielsweise *The Metaphysical Touch*), das Eingreifen der Virtualität in die ‚Wirklichkeit‘ oder auch relevante medientheoretische Diskurse und die Frage nach der Zukunft des Buches im digitalen Zeitalter (vgl. etwa *Pattern Recognition*) thematisieren. Die Romane greifen diese Diskurse durch die intermedialen Bezüge auf E-Mails in der Form bestimmter *topoi* auf, bringen sie zusammen und verhandeln sie in fiktiven Gedankenexperimenten. Durch diese Referenzen auf unterschiedliche Einzeldiskurse zeigt der E-Mail-Roman beispielhaft, wie Literatur nach Jürgen Link (1986) als „reintegrierender Interdiskurs“ fungieren kann, da die unterschiedlichen Spezialdiskurse in den Romanen behandelt und mittels E-Mail-Kommunikation in Bezug zueinander gesetzt werden können. Zudem werden gleichzeitig unterschiedliche Mediensysteme zusammengebracht, wodurch der Roman als Intermedium deklariert werden kann,<sup>295</sup> das analog zum Interdiskurs ebenso einzelne Medien zueinander in Bezug zu setzen vermag.

Das Aufgreifen von Diskursen, die etwa nach der Zukunft des Buches im digitalen Zeitalter fragen, impliziert ein selbstreflexives Moment, das den E-Mail-Romanen indirekt schon durch den intermedialen Bezug auf ein anderes Medium inhärent ist. Aus diesem Grund lässt sich dem E-Mail-Roman schließlich ein **selbstreflexives Funktionspotential** zuschreiben, das auf mehreren Ebenen zum Ausdruck kommt. Durch die metamedialen Kommentare, die auch eine textinterne, explikative Funktion erfüllen, ergibt sich zwangsläufig nicht nur eine Reflexion über das altermediale Kommunikati-

---

<sup>295</sup> Der terminologische Ursprung des Begriffs findet sich bereits bei Coleridge (1812), der ihn zur Beschreibung der Eigenschaften von Allegorie gebraucht. Wolf (2010: 253) hingegen verwendet zwar nicht den Begriff des Intermediums, weist aber darauf hin, dass Literatur nicht nur alle Diskurse, sondern auch andere Medien thematisieren und über diese reflektieren kann.

onssystem, auf das Bezug genommen wird, sondern ebenso über die Medialität des Romans selbst. Der fremdmediale Bezug zeigt gleichzeitig auch die Grenzen und Möglichkeiten des Romans an sich auf, was in einigen Romanen expliziter problematisiert wird als in anderen. Dass etwa in *Pattern Recognition* der Inhalt der Filmsequenzen kaum nacherzählt wird und man nur wenig über deren Struktur erfährt, zeigt exemplarisch die medialen Grenzen des Romans auf. Die vielseitigen intermedialen Bezüge auf die E-Mails hingegen vermögen zugleich Potentiale und Möglichkeiten zur Ausdruckserweiterung der Romanstrukturen zu eröffnen, die auf diese Weise in allen Romanen zumindest implizit thematisiert werden. Durch die intermedialen Bezüge auf neue Kommunikationsmedien wie E-Mail wird die Zukunft des gedruckten Buches stets mit verhandelt, dass dies aber gerade in Romanen in Printform geschieht, kann als klare Positionsbekundung, der Roman werde auch in Zukunft – entgegen immer wieder geäußelter Thesen – nicht aussterben, interpretiert werden.<sup>296</sup> Zudem werden beispielsweise in *The Metaphysical Touch* konkret Aufgaben formuliert, denen der Roman unter dem Einfluss von E-Mail-Kommunikation nachzukommen hat.

Durch den Einzug der E-Mail in den Roman wird indirekt der Aspekt einer multimedial geprägten Realitätserfahrung inszeniert. Veränderte Wahrnehmungsmodi – bedingt durch die Neuen Medien und neue Kommunikationsweisen – modifizieren die Darstellung von Welt (vgl. u. a. Schmidt 2008: 156 und Wende 2004: 127), was durch neue Genres wie den E-Mail-Roman, dessen veränderte narrative Struktur sowie durch spezifische Plotstrukturen literarisch Ausdruck findet. Mit der modifizierten narrativen Form im E-Mail-Roman geht eine implizite selbstreflexive Funktion einher, indem aufgezeigt wird, wie der Roman unter dem Einfluss neuer Medien veränderte Wahrnehmungsmodi darstellbar machen kann.

Diese Funktionspotentiale demonstrieren zusammenfassend die vielfältigen Implikationen, die E-Mails in den Roman importieren und belegen die historische, kulturelle und mediale Variabilität von Erzählformen sowie deren Anbindung an bestimmte außerfiktionale Entwicklungsprozesse. Die Erscheinung des E-Mail-Romans kann als Beleg für die Mobilität und Transformierbarkeit von Erzählformen gelten. Trotz dieser Beweglichkeit und Variabilität können einige der hier gewonnen Erkenntnisse und entwickelten Kategorien fruchtbar in weiteren Forschungsprojekten im Bereich der Medialisierung des Erzählens angewendet werden und Anschluss finden.

---

<sup>296</sup> Zum Diskurs über die Zukunft des Buches vgl. u. a. Hintermeier (2010), Jessen (2010) oder Carrière et al. (2010).

## 2. Ausblick

Der Forschungsbereich der Medialisierung des Erzählens ist ein weites Feld und zugleich ein ebenso großflächiges Desiderat. Die Untersuchungen und Ergebnisse dieser Arbeit können zwar nur einen Teil dieser Forschungslücke füllen, sind aber gleichzeitig auch auf weitere Gegenstände des Forschungsgebiets applizierbar und stellen daher ein wichtiges Instrument zur Analyse anderer neuer Erzählformen dar. Insbesondere die Dreiteilung intermedialer Bezüge in Erwähnung, indirekte Wiedergabe und Imitation, die Auswahl und Erweiterung der narratologischen Kategorien zur Untersuchung der Erzählstruktur in E-Mail-Romanen sowie die textinternen und -externen Funktionspotentiale sind auf drei Ebenen anwendbar. Ausgehend vom E-Mail-Roman soll daher der Blickwinkel noch einmal erweitert und die Anschlussfähigkeit dieser Studie im Kontext des Forschungsbereichs der Medialisierung des Erzählens dargelegt werden.

1. Der E-Mail-Roman ist ein zeitgenössisches Genre, das sich noch im Formierungsprozess befindet. Wie bereits in der Einleitung dargelegt, konnte daher nur der bisherige Status des Genres im englisch- und deutschsprachigen Raum erfasst werden. Die Kategorien zur Einstufung der intermedialen Bezüge, die Ausführungen zu narratologischen Charakteristika, die paradigmatischen Plotstrukturen und kulturellen Referenzfelder sowie das Denkmodell der Skala zur Systematisierung und Relationierung der einzelnen Romane stellen eine Grundlage dar, auf der weitere E-Mail-Romane untersucht werden können. Dabei ist zu einem späteren Zeitpunkt und anhand eines größeren Korpus eine detailliertere Typeneinteilung denkbar. Die vorliegende Arbeit bildet als erste umfangreichere Auseinandersetzung mit dem neuen Genre einen wichtigen Rahmen für anschließende Untersuchungen zu E-Mail-Romanen.
2. Neben der Anwendbarkeit der Erkenntnisse auf die Analyse weiterer E-Mail-Romane können die Methoden und entworfenen Kategorien auch für mögliche andere Entwicklungsrichtungen des Romans unter dem Dach der Medialisierung nutzbar gemacht werden. In Kapitel IV.2 wurde konstatiert, dass der Roman *e<sup>2</sup>* von Matt Beaumont über den Rand der Skala zur Systematisierung von E-Mail-Romanen hinausragt, da hier auch weitere nicht-ästhetische Medien im Text intermedial imitiert werden. *e<sup>2</sup>* deutet daher eine solche potentielle Entwicklungsrichtung des Romans an, der nicht nur E-Mails, sondern auch andere digitale Kommunikationsmedien, wie u. a. SMS, Blogs oder Chatgespräche intermedial zu imitieren vermag. Im Roman kann somit eine digitale, möglicherweise collagenartige Multimedialität fingiert und inszeniert werden, die sich mit den in dieser Arbeit entwickelten Analysekatgeorien und

methodischen Vorgehensweisen untersuchen und interpretieren lässt.<sup>297</sup> Dabei können nicht nur intermediale Imitationen eine handlungskonstituierende Rolle einnehmen, sondern ebenso Erwähnungen, die die Geschichten lenken und gleichfalls neue Plotstrukturen initiieren. So konstatiert etwa Daniel Kehlmann zu seinem 2009 erschienen Roman *Ruhm*, in dem Handys und das Internet (überwiegend durch intermediale Erwähnungen) wiederholt handlungslenkende Rollen übernehmen: „Die Technik schafft ständig neue Wirklichkeiten. Handys und E-Mail ermöglichen Doppelleben und fiktive Existenzen. Und wenn es Pannen gibt, entstehen daraus Geschichte, wie sie vorher undenkbar waren“ (Kehlmann/Hüfner: 2009). Kehlmann betont damit vor allem das Entstehen neuer Stoffe, die ebenso wie die Erzählformen durch die Neuen Medien beeinflusst sind.<sup>298</sup> Zur Beschreibung und wissenschaftlichen Auseinandersetzen mit diesen Phänomenen stellen die Ausführungen dieser Arbeit wichtige Werkzeuge bereit.

3. In der Einleitung wurde dargelegt, dass das Forschungsgebiet der Medialisierung des Erzählens ebenso das Entstehen neuer narrativer Formate im Internet umfasst. So gibt es neben Blog- oder Twitter-Romanen mittlerweile den ersten *facebook*-Roman.<sup>299</sup> Daneben floriert in Japan das Geschäft mit den *mobile phone novels*. Zudem kommt es zu zahlreichen Medienwechseln zwischen diesen unterschiedlichen Formaten. Auf der Grundlage von Twitter-Nachrichten werden beispielsweise Romane geschrieben und Fernsehserien gedreht; vergleichbar damit werden Blogs und Blogeinträge in Buchform veröffentlicht oder Handyromane als Filme produziert. Die Forschung zu diesen neuen narrativen Formaten sowie zu deren trans- und intermedialen Wechselbeziehungen befindet sich bislang noch in den Kinderschuhen. Zwar sind in den vergangenen Jahren vermehrt Studien zu diesen und anderen narrativen Formaten und Genres im Internet erschienen,<sup>300</sup> gleichwohl werfen diese erst einzel-

<sup>297</sup> So kann auch in diesen Fällen eine methodische Kombination aus postklassischer Narratologie und intermedialen Konzepten fruchtbar sein, wobei die vielfältigen intermedialen Referenzen anhand der für nicht-ästhetische Medien aufgeweichten Kategorien der Erwähnung, indirekten Wiedergabe und Imitation beschreibbar sind.

<sup>298</sup> Vgl. auch Uwe Ebbinghaus (2010: 31 f.), der die Frage aufwirft, „[w]as [...] die neuen Kommunikationstechnologien den Geschichten unserer Zeit [bieten]“, und gleichfalls das Entstehen neuer Stoffe in der Erzählliteratur thematisiert.

<sup>299</sup> Vgl. <https://www.facebook.com/Zwirbler.Roman> (auch: <http://www.zdnet.de/news/41534278/facebook-roman-zwirbler-ist-gestartet.htm>.; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012). Der Autor Gergely Teglas postet die Romanversatzstücke regelmäßig als Statusmeldungen, die von den LeserInnen kommentiert werden können. Teglas versucht, möglichst viele der Kommentare zu berücksichtigen und auf diese Weise die LeserInnen bei der Handlungsgestaltung mitbestimmen zu lassen.

<sup>300</sup> Vgl. etwa Arnold (2001), Giltrow/Stein (2009), Gendolla/Schäfer (2010), Heibach (2000) sowie Paech/Schröter (2008).

te Schlaglichter auf spezifische Aspekte eines umfassenden Forschungsgebiets. Da auch in diesen Fällen das Aufkommen neuer Narrative bisweilen auf intermedialen Wechselbewegungen zwischen digitalen Kommunikationsmedien und der Erzählliteratur beruht, kann auf die hier dargelegten Ergebnisse und Kategorien zurückgegriffen werden, wodurch sie als Orientierungspunkt für mögliche gegenstandsangepasste Erweiterungen dienen können.

Der Ausspruch, dass das Erzählen ubiquitär sei (vgl. u. a. Nünning/Nünning 2002c: 3 und Müller-Funk 2008: 14), hat im Zeitalter der Medialisierung (des Erzählens) mehr Gültigkeit denn je. Die Emergenz des E-Mail-Romans kann als ein Ausdruck dieses Medialisierungsprozesses verstanden werden, den es noch in Gänze auszuleuchten gilt.





## VI. Schwedische Zusammenfassung (svensk sammanfattning)

### *Mejlromanen: Berättandets mediatisering i samtida tysk- och engelskspråkig litteratur*

Det har ofta påpekats att e-mejl under de senaste två decennierna har integrerats allt mer i romanen och därmed kommit att prägla inte bara dess form utan även dess handling. Forskning kring mejlromanen och den genre som den utgör har efterfrågats, varför denna avhandling kan sägas fylla en lucka i den litteraturvetenskapliga forskningen. Den fokuserar på denna framväxande genre inom en tysk- och engelskspråkig kontext och analyserar de förändringar som e-mejlmediet har inneburit för romanen både på *story*- och *discourse*-nivå.

Med målet att systematisera de intermediala referenserna till e-mejl som kommunikationsmedium bygger studien på Irina Rajewskys och Werner Wolfs teorier och anpassar dessa för syftet att tydliggöra och förklara karakteristiska drag hos mejlromanen.

De intermediala kategorier som arbetas fram i denna avhandling – omnämnande, indirekt återgivande samt imitation av e-mejl – utgör även basen för att analytiskt beskriva andra kopplingar mellan nya medier och litteratur. Således kan de i förlängningen ligga till grund för ett mer allmänt teoretiserande kring berättandets mediatiseringsprocess – ett arbete som initieras i studien och som skulle kunna utvecklas ytterligare i framtida arbeten. Mot denna bakgrund av olika intermediala referenser utvecklar studien en skala för att ordna och systematisera genrens olika variationer och identifierar samtidigt två huvudgrupper: hybrida och renodlade former av mejlromaner.

Med utgångspunkt i antagandet att alla genrer förändras och utvecklas under historiens gång pekar avhandlingen därutöver på texternas referenser till samtida problem och visar på så vis att mejlromanen är präglad av den kulturella kontext den vuxit fram i. Till dessa samtidsproblem hör bland annat internetövervakningen, de otaliga formerna och den stora betydelsen av virtuell kommunikation samt den komplexa dynamik som sätts i spel när sociala relationer etableras och upprätthålls via e-mejl.

Således arbetar avhandlingen fram visa *topoi* och handlingsstrukturer som kan betraktas som karakteristiska för mejlromanen. Sammanfattningsvis kartlägger studien sex potentiella funktioner som kan fyllas av e-mejl i romanen, närmare bestämt deras dramaturgiska, explikativa och instrumen-

tella funktioner på en intratextuell nivå liksom deras representativa, diskursiva samt självreflexiva funktioner på en extratextuell nivå.

## VII. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Ahern, Cecilia. 2004. *Where Rainbows End*. London: HarperCollins.
- Beaumont, Matt. 2000. *e. A Novel*. London: Plume.
- . 2000. *e before Christmas*. London: Plume.
- . 2009. *e<sup>2</sup>*. London: Bantam Press.
- Brownrigg, Sylvia. 1998. *The Metaphysical Touch*. London: Phoenix.
- Denham, Holly. 2007. *Holly's Inbox*. London: Headline.
- Feibel, Thomas. 2006 [2004]. *Blackmail*. Düsseldorf: Carlsen.
- Fielding, Helen. 1996. *Bridget Jones's Diary*. London: Picador.
- Fletcher, Stephanie D. 1996. *E-Mail: A Love Story*. London: Headline.
- Gibson, William. 2011 [2010]. *Zero History*. New York: Viking.
- . 2008 [2007]. *Spook Country*. London: Penguin.
- . 2004 [2003]. *Pattern Recognition*. New York: Berkley Books.
- . 1995 [1984]. *Neuromancer*. London: HarperCollins.
- Glattauer, Daniel. 2008 [2006]. *Gut gegen Nordwind*. München: Goldmann.
- . 2009. *Alle sieben Wellen*. Wien: Deuticke.
- Hornby, Nick. 2010 [2009]. *Juliet, Naked*. London: Penguin.
- . 2000 [1995]. *High Fidelity*. London: Penguin.
- . 1992. *Fever Pitch*. London: Penguin.
- Kehlmann, Daniel. 2009. *Ruhm*. Hamburg: Rowohlt.
- Kellaway, Lucy. 2006 [2005]. *Martin Lukes: Who Moved My Blackberry?* London: Penguin.
- Kossdorff, Jan. 2010. *Spam! Ein Mailodram*. Wien: Milena.
- Lodge, David. 2002 [2001]. *Thinks....*. London: Penguin.
- McCarthy, Nan. 1995. *Chat :-)*. London: Pocket Books.
- . 1999 [1996]. *Connect }:-)*. München: Goldmann.
- . 1998. *Crash ;:-)*. London: Pocket Books.
- Meinecke, Thomas. 2003 [2001]. *Hellblau*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- Pynchon, Thomas. 2000 [1966]. *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.
- Smith, Zadie. 2006 [2005]. *On Beauty*. London: Penguin.
- Teller, Astro. 1997. *Exegesis*. New York: Vintage.

## Sekundärliteratur

- Albersmeier, Franz-Joseph. 2008. „Vom ‚Film im Roman‘ zum ‚Roman als Film‘. Zu Genese und Ausdifferenzierung des *El beso de la mujer araña*-Medienkomplexes.“ In: Paech/Schröter 2008: 225-238.
- . 1995. „Literatur und Film.“ In: Peter V. Zima (Hg.). *Literatur intermedi- al. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftli- che Buchgesellschaft. 235-268.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). 2001. *Text + Kritik* 152. *Digitale Literatur*. München: Richard Boorberg.
- Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer (Hg.). 2007. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to do things with words*. Ox- ford/London: Oxford University Press.
- Bachmann-Medick, Doris. 2001. „Literatur – ein Vernetzungswerk. Kultur- wissenschaftliche Analysen in den Literaturwissenschaften.“ In: Heide Appelsmeyer & Elfriede Billmann-Mahecha (Hg.). *Kulturwissenschaft- ten. Felder einer prozeßorientierten wissenschaftlichen Praxis*. Wei- lerswist: Velbrück. 215-239.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Es- says*. Hg. von Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Baßler, Moritz. 2002. *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. München: Beck.
- Barthes, Roland. 1982 [1966]. „Introduction to the Structural Analysis of Narratives.“ In: Susan Sontag (Hg.). *A Barthes Reader*. London: Jona- than Cape. 251-295.
- Bauer, Matthias. 2005 [1997]. *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Die Illusion und die Virtualität*. Bern: Benteli.
- . 1983. „The Ecstasy of Communication.“ In: Hal Foster (Hg.). *The Anti- Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press. 126-134.
- Bausch, Constanze. 2001. „Die Inszenierung des Sozialen. Erving Goffman und das Performative.“ In: Christoph Wulf et al. 2001a: 203-225.
- Becker, Barbara. 2004. „Selbst-Inszenierung im Netz.“ In: Sybille Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink. 413-429.
- Bethge, Philip, Markus Brauck, Martin U. Müller, Marcel Rosenbach, Hil- mar Schmundt, Thomas Schulz & Janko Tietz. 2011. „Die fantastischen Vier.“ *Der Spiegel*. Ausgabe vom 05.12.2011: 70-81.
- Bignell, Jonathan. 2002 [1997]. *Media Semiotics. An Introduction*. Manches- ter: Manchester University Press.

- Black, Frank Gees. 1940. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century. A Descriptive and Bibliographical Study*. Eugene: University of Oregon Press.
- Boie, Johannes. 2010. „Denken in Zeiten des Internets. Wie das Netz uns formt.“ *Süddeutsche Zeitung*. (URL: <http://www.sueddeutsche.de/digital/denken-in-zeiten-des-internets-wie-das-netz-uns-formt-1.62680>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Bolter, Jay David & Richard Grusin. 2000 [1999]. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) et al.: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bonheim, Helmut. 1982. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge (U.K.): Brewer.
- Brinkbäumer, Klaus & Thomas Schulz. 2010. „Der Philosoph des 21. Jahrhunderts.“ *Der Spiegel*. Ausgabe vom 26.04.2010: 67-78.
- Bruner, Jerome. 1991. „The Narrative Construction of Reality.“ *Critical Inquiry* 18/1: 1-21.
- Carrière, Jean-Claude, Jean-Philippe de Tonnac & Umberto Eco (Interview). 2010. „Die große Zukunft des Buches.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 22.07.2010: 41.
- Cobley, Paul (Hg.). 2010. *The Routledge Companion to Semiotics*. London: Routledge.
- Coupland, Nikolaus & Adam Jaworski. 2010. „Code.“ In: Cobley 2010: 188-190.
- Clüver, Claus. 2007. „Intermediality and Interart Studies.“ In: Arvidson et al. 2007: 19-37.
- . 1989. „On Intersemiotic Transposition.“ *Poetics Today* 10/1: 55-90. (URL: <http://www.jstor.org/stable/1772555>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Day, Robert Adams. 1966. *Told in Letters. Epistolary Fiction before Richardson*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Degner, Uta & Christian Wolf (Hg.). 2010. *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: transcript.
- Donges, Patrick. 2008. *Medialisierung politischer Organisationen. Parteien in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Easterbrook, Neil. 2006. „Alternate Presents: The Ambivalent Historicism of Pattern Recognition.“ *Science Fiction Studies* 33/3: 483-504.
- Ebbinghaus, Uwe. 2010. „Sage mir, Muse, die Daten des Helden.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Ausgabe vom 28.05.2010: 31 f.
- Elleström, Lars. 2010a. „Introduction.“ In: ders. 2010b: 4-9.
- (Hg.). 2010b. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2010c. „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.“ In: ders. 2010b: 11-49.

- Ernst, Jutta. 2008. „Hybride Genres.“ In: Nünning 2008 [1998]: 296 f.
- Flusser, Vilém. 1996. *Schriften*. Band 4: *Kommunikologie*. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann.
- Fricke, Harald. 1997. „Funktion.“ In: Klaus Weimar (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Berlin/New York: de Gruyter. 643-646.
- Frow, John. 2006. *Genre*. New York: Routledge.
- Gansel, Carsten & Andreas Neumeister. 2003. „Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch.“ In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Text + Kritik* X/03. *Pop-Literatur*. München: Richard Boorberg. 183-196.
- Gabriel, Norbert. 1997. *Kulturwissenschaften und neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gärtner, Sebastian. 2007. *Was die Satire darf. Eine Gesamtbetrachtung zu den rechtlichen Grenzen einer Kunstform*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Gaschke, Susanne. 2010. „Im Google-Wahn.“ *Die Zeit* (URL: <http://www.zeit.de/2010/03/01-Google>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Gendolla, Peter & Jürgen Schäfer (Hg.). 2010. *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Bielefeld: transcript.
- Giltrow, Janet & Dieter Stein (Hg.). 2009. *Genres in the Internet*. Amsterdam: Benjamin.
- Genette, Gérard. 1992 [1989]. *Paratexte*. Frankfurt (Main)/New York: Campus.
- . 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Goetsch, Paul. 1985. „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen.“ *Poetica* 17: 202-218.
- Gnam, Steffen. 2011. „Kindmädchen geben den Klingelton an.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Ausgabe vom 14.09.2011: 34.
- Goffman, Erving. 1997 [1959]. *Wir alle spielen Theater*. München: Piper.
- Goodman, Nelson. 1992 [1978]. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Groys, Boris. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt (Main): Fischer.
- Gurr, Jens. 2007. „Neue Entwicklungen in der Populärliteratur: Nick Hornby.“ In: Vera Nünning (Hg.). *Der zeitgenössische englische Roman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Gymnich, Marion & Birgit Neumann. 2007. „Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs: Der Kompaktbegriff Gattung.“ In: Gymnich et al. 2007: 31-52.
- Gymnich, Marion & Ansgar Nünning (Hg.). 2005a. *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- . 2005b. „Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur.“ In: dies. 2005a: 3-29.
- Gymnich, Marion, Birgit Neumann & Ansgar Nünning (Hg.). 2007. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Häsner, Bernd, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen & Anita Traninger. 2011. „Text und Performativität.“ In: Klaus W. Hempfer & Jörg Volbers (Hg.). *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript. 69-96.
- Hansen-Löve, Aage A. 1983. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.“ In: Wolf Schmid & Wolf Dieter Stempel (Hg.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 291-360.
- Hašek, Jaroslav. 2001. „Satire.“ In: Gero von Wilpert (Hg.). *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Körner. 717-719.
- Haupt, Friederike & Ernst Pöppel (Interview). 2010. „Facebook ist Selbstprostitution.“ (URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/digitales-denken/multitasking-facebook-ist-selbstprostitution-1985145.html>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Hedling, Erik & Ulla-Britta Lagerroth (Hg.). 2002. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Rodopi.
- Heibach, Christiane. 2000. *Literatur im Internet. Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik*. Dissertationsschrift. Universität Heidelberg. Berlin: dissertationen.de.
- Heinen, Sandra & Roy Sommer (Hg.). 2009. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Helbig, Jörg. 1998a. „Der Rezipient als Cybernaut: Gedanken zur Poetik des elektronischen Romans.“ In: ders. 1998b: 81-92.
- (Hg.). 1998b. *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt.
- Hempfer, Klaus W. 2010a. „Generische Allgemeinheitsgrade.“ In: Zymner 2010: 15-19.
- . 2010b. „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120: 14-32.
- Henthorne, Tom. 2011. *William Gibson. A Literary Companion*. Jefferson: McFarland.
- Herberg, Dieter, Michael Kinne & Doris Steffens. 2004. *Neuer Wortschatz. Neologismen der 90er Jahre im Deutschen*. Berlin: de Gruyter.
- Heuser, Sabine. 2008 [1998]. „Neue Medien.“ In: Nünning 2008 [1998]: 468 f.



- Hickethier, Knut. 2003. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Hiebler, Heinz. 2008 [1998]. „Medienorientierte Literaturinterpretation.“ In: Nünning 2008 [1998]: 474-476.
- Hintermeier, Hannes. 2010. „Mehr scannen, weniger lesen.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Ausgabe vom 22.05.2010: 34.
- Höflich, Joachim. 2003. „Einleitung: Mediatisierung des Alltags und der Wandel von Vermittlungskulturen.“ In: Höflich/Gebhardt 2003: 7-37.
- Höflich, Joachim R. & Julian Gebhardt (Hg.). 2003. *Vermittlungskulturen im Wandel. Brief, E-mail, SMS*. Frankfurt (Main): Peter Lang.
- Hollinger, Veronica. 2006. „Stories about the Future: From Patterns of Expectation to Pattern Recognition.“ *Science Fiction Studies* 33/3: 452-472.
- Hüfner, Agnes & Daniel Kehlmann. 2009 (Interview). „E-Mails ermöglichen fiktive Existenzen.“ (URL: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/interview-mit-daniel-kehlmann-e-mails-ermoeglichen-fiktive-existenzen-1.476941>; zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Hughes, Linda K. & Michael Lund. 1991. *The Victorian Serial*. Charlottesville/London: University Press of Virginia.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jameson, Fredric. 2003. „Fear and Loathing in Globalization.“ *New Left Review* 23: 105-114.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers. Television, Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jessen, Jens. 2010. „Hurra, wir lesen noch!“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 22.07.2010: 39.
- Keskinen, Mikko. 2004. „E-pistolarity and E-loquence: Sylvia Brownriggs's *The Metaphysical Touch* as a Novel of Letters and Voices in the Age of E-Mail Communication.“ *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 45/4: 383-404.
- Keymer, Tom. 2000. „Reading Time in Serial Fiction before Dickens.“ *The Yearbook of English Studies* 30: 34-45.
- Koch, Christoph. 2010. *Ich bin dann mal offline: Ein Selbstversuch. Leben ohne Internet und Handy*. München: Koch/Blanvalet.
- Koch, Peter & Wulf Oesterreicher. 1985. „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte.“ *Romanistisches Jahrbuch* 36: 15-43.
- Kreye, Andrian. 2009. „Das popkulturelle Biedermeier Nick Hornby, ‚Mad Men‘ und der Bossa Nova: Warum sich Pop nach der Ordnung der frühen sechziger Jahre sehnt.“ (URL: [http://www.buecher.de/shop/buecher/juliet-naked/hornby-nick/products\\_products/content/prod\\_id/26365631/](http://www.buecher.de/shop/buecher/juliet-naked/hornby-nick/products_products/content/prod_id/26365631/); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

- Krotz, Friedrich. 2008. „Kultureller und gesellschaftlicher Wandel im Kontext des Wandels von Medien und Kommunikation.“ In: Tanja Thomas (Hg.). *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden: VS. 43-62.
- Kurzrock, Tanja. 2003. *Neue Medien und Deutschdidaktik. Eine empirische Studie zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kusche, Sabrina. 2011. „Der E-Mail-Roman und seine Spielarten.“ In: Nünning/Rupp 2011a: 153-167.
- Lämmert, Eberhard. 1990 [1955]. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Landow, George. 2006. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1994. *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1992. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leschke, Rainer. 2007. „Mediale Formen zwischen Intermedialität und Vernetzung.“ [http://www.medienmorphologie.uni-siegen.de/downloads/leschke\\_intermedialitaet.pdf](http://www.medienmorphologie.uni-siegen.de/downloads/leschke_intermedialitaet.pdf); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- . 2003. *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink.
- Link, Jürgen. 1986. „Interdiskurs, System der Kollektivsymbole, Literatur: Thesen zu einer generativen Diskurs- und Literaturtheorie.“ In: Achim Eschbach (Hg.). *Perspektiven des Verstehens*. Bochum: Brockmeyer. 128-146.
- Linke, Lars-Peter. 1999. *Reise, Abenteuer und Geheimnis. Zu den Romanen Charles Sealsfields*. Bielefeld: Aisthesis.
- Livingstone, Sonia. 2009a. „Foreword: Coming to Terms with ‚Mediatization‘.“ In: Knut Lundby 2009b: IX-XI.
- . 2009b. „On the Mediation of Everything: ICA Presidential Address 2008.“ *Journal of Communication* 59: 1-18.
- Lund, Michael. 1993. *America's Continuing Story. An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lundby, Knut. 2009a. „Introduction: ‚Mediatization‘ as Key.“ In: ders. 2009b: 1-18.
- (Hg.). 2009b. *Mediatization. Concept, Changes, Consequences*. Frankfurt (Main)/New York: Peter Lang.
- Lyon, David. 1998. „Soziale Beziehungen im Cyberspace. Kontroversen über computervermittelte Beziehungen.“ In: Vattimo/Welsch 1998b: 87-105.
- Maeder, Beverly, Jürg Schwyter, Ilona Sigrist & Boris Vejdovsky (Hg.). 2006. *The Seeming and the Seen: Essays in Modern Visual and Literary Culture*. Bern: Peter Lang.
- Magenau, Jörg. 2001. „Jäger und Sampler.“ (URL: [http://www.buecher.de/shop/buecherhellblau/meineckethomas/products\\_products/content/prod\\_id/09826711/](http://www.buecher.de/shop/buecherhellblau/meineckethomas/products_products/content/prod_id/09826711/); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).

- Maidt-Zinke, Kristina. 2010. „Hinter dem Gipfel der Vernunft.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 20.05.2010: 52.
- Maiworm, Susanne. 2003. *Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Eine linguistische Analyse französischsprachiger Chats*. Dissertationsschrift. Heinrich-Heine-Universität. Düsseldorf.
- Mandelkow, Karl Robert (Hg.). 1964. *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden*. Band 3. Hamburg: Christan Wegener.
- Mazzoleni, Gianpietro. 2008. „Mediatization in Politics.“ In: Wolfgang Donsbach (Hg.). *The International Encyclopedia of Communication*. Vol. VII. Malden (Mass.): Blackwell. 3047-3051.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Mecke, Jochen & Volker Roloff. 1999. „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania.“ In: dies. (Hg.). *Kino-/ (Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg. 7-20.
- Meier, Jörg. 2002. „Vom Brief zur E-Mail – Kontinuität und Wandel.“ In: Ziegler/Dürscheid 2002: 57-75.
- Meister, Jan Christoph (Hg.). 2005. *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter.
- Meyen, Michael. 2009. „Medialisierung.“ *M&K* 57/1: 23-38.
- Mittag, Martina. 2002. „Cyberidentitäten – Von resonierenden und räsonierenden Subjekten.“ In: Jürgen Straub & Joachim Renn (Hg.). *Transitorische Identität. der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt (Main): Campus. 441-457.
- Moravetz, Monika. 1990. *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons Dangereuses*. Tübingen: Gunter Narr.
- Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.
- Müller, Burkhard. 2009. „Wenn Festplatten fremdgehen.“ *Süddeutsche Zeitung*. Ausgabe vom 15.06.2009: 12.
- Müller, Jürgen E. 2010. „Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this *Axe de pertinence*.“ In: Elleström 2010b: 237-252.
- Müller-Funk, Wolfgang. 2008 [2001]. *Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wien: Springer.
- Münker, Stefan. 2008. „Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medientheoretischen Debatte.“ In: ders./Roesler 2008a: 322-337.
- Münker, Stefan & Alexander Roesler (Hg.). 2008a. *Was ist ein Medium?* Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- . 2008b. „Vorwort.“ In: dies. 2008a: 7-12.
- Neumann, Birgit. 2008. „Narrating Selves, (De-)Constructing Selves? Fictions of Identity.“ In: dies., Ansgar Nünning & Bo Pettersson (Hg.). *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 53-69.

- Neumann, Birgit & Ansgar Nünning. 2008. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett.
- . 2007. „Einleitung. Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte.“ In: Gymnich et al. 2007: 1-28.
- Neumann, Birgit & Martin Zierold. 2010. „Media as Ways of Worldmaking: Media-specific Structures and Intermedial Dynamics. In: Nünning et al. 2010: 103-118.
- Nünning, Ansgar. (Hg.). 2008 [1998]. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
- . 2007. „Kriterien der Gattungsbestimmung: Kritik und Grundzüge von Typologien narrativ-fiktionaler Gattungen am Beispiel des historischen Romans.“ In: Gymnich et al. 2007: 73-99.
- . 1995. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Band 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Nünning, Ansgar, Rebecca Hagelmoser, Sabrina Kusche & Jonas Meyer. 2012 [im Erscheinen]. „Die Medialisierung des Erzählens. Narratologische und intermediale Erzähltext- und Medienanalyse.“ *Kulturwissenschaften digital*. Frankfurt (Main): Campus. 73-91.
- Nünning, Ansgar & Jan Rupp. 2011a. *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- . 2011b. „Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung: Theoretischer Bezugsrahmen, Analysekatoren und Funktionshypothesen zur Medialisierung des Erzählens im zeitgenössischen Roman.“ In: dies. 2011a: 3-43.
- Nünning, Vera. 2004. „Die Kultur der Empfindsamkeit: Eine mentalitätsgeschichtliche Skizze.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- . 2003. „Brit-Pop im literarischen Gewand? Erzählerische Vermittlung und die Inszenierung ethischer Fragen in Nick Hornbys *About A Boy*.“ *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* XXXVI/1: 31-49.
- Nünning, Vera & Ansgar Nünning (Hg.) 2010. *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler.
- (Hg.). 2002a. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- (Hg.). 2002b. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- . 2002c. „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie.“ In: dies. 2002a: 1-22.
- (Hg.). 2000a. *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- 2000b. „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität.“ In: dies. 2000a: 3-38.
- . 1998. *Englische Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett.
- Nünning, Vera, Ansgar Nünning & Birgit Neumann. 2010. *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*. Berlin: de Gruyter.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger. 2004. „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift* 78/1: 3-19.
- Okolowitz, Herbert. 2006. *Virtualität bei G. W. Leibniz. Eine Retrospektive*. (URL: [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98278726x&dok\\_var=d1&dok\\_ext=pdf&filename=98278726x.pdf](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98278726x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98278726x.pdf); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Paech, Joachim. 1998. „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ In: Helbig 1998b: 14-30.
- Paech, Joachim & Jens Schröter (Hg.). 2008. *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink.
- Palmer, Christoph. 2006. „Pattern Recognition: ‘None of What We Do Here Is Ever Really Private.’“ *Science Fiction Studies* 33/3: 473-482.
- Pauer, Nina. 2011. „Die Utopie ist da.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 29.09.2011: 49-50.
- Pfeiffer, Ludwig K. & Ralf Schnell. 2008. *Schwellen der Medialisierung. Medienanthropologische Perspektiven – Deutschland und Japan*. Bielefeld: transcript.
- Pfister, Manfred. 2001 [1977]. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- . 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press.
- Picard, Hans Rudolf. 1971. *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter.
- Poster, Mark. 1995. *The Second Media Age*. Cambridge: Polity Press.
- Punzi, Magdalena Pennacchia (Hg.). 2007. *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*. Bern: Peter Lang.
- Pust, Sarah. „Bloß raus hier.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 21.07.2011: 30.
- Rabb, Jane M. 1995. *Literature and Photography: Interactions 1840-1990: A Critical Anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Rajewsky, Irina O. 2010. „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality.“ In: Elleström 2010b: 51-68.

- . 2008. „Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung.“ In: Paech/Schröter 2008: 47-60.
- . 2004. „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die bloße Thematisierung des Altermedialen.“ In: Roger Lüdeke & Erika Greber (Hg.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein.
- . 2003. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den ‚giovani scrittori‘ der 80er zum ‚pulp‘ der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr.
- . 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Rauterbach, Hanno. 2009. „Coffee to go. Entspannung in Hektik oder: Was vom öffentlichen Leben übrig blieb.“ (URL: <http://www.zeit.de/2010/01/Requisiten-des-Jahrzehnts>; zuletzt aufgerufen am 22.02.12).
- Roloff, Volker. 2008. „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen.“ In: Paech/Schröter 2008: 15-29.
- Rose, Jeanne Marie. 2004. „‘B Seeing U’ in unfamiliar places: ESL writers, email epistolaries, and critical computer literacy.“ *Computer and Composition* 21: 237-249.
- Rotunno, Laura. 2006. „User IDs: Email Novels and the Search for Identity.“ *Autobiography Studies* 21/1: 70-82.
- Rüdenauer, Ulrich. 2001. „Man ist, was man liest.“ (URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4380](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4380); zuletzt aufgerufen am 22.02.2012).
- Rühle, Alex. 2010. *Ohne Netz: Mein halbes Jahr offline*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ryan, Marie-Laure. 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2005. „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology.“ In: Meister 2005: 1-23.
- . 2004. *Narrative Across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- . 1991. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sandbothe, Mike. 1999. „Virtuelle Temporalitäten. Zeit- und identitätsphilosophische Aspekte im Internet.“ In: Herbert Willems & Alios Hahn (Hg.). *Identität und Moderne*. Frankfurt (Main): Suhrkamp. 363-388.
- . 1998. „Transversale Medienwelten. Philosophische Überlegungen zum Internet.“ In: Vattimo/Welsch 1998b: 59-83.
- Schaaf, Julia. 2009. „Der Mann mit dem großen Herz.“ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Ausgabe vom 12.04.2009: 47.
- Schanze, Helmut (Hg.). 2002. *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.

- Schirmmacher, Beate. 2012. *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Dissertationsschrift. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Schirmmacher, Frank. 2009. *Payback*. München: Blessing.
- Schmidt, Siegfried J. 2008. „Der Medienkompaktbegriff.“ In: Munker/Roesler 2008a: 144-157.
- Schmitz, Ulrich. 2002. „Emails kommen in die Jahre. Telefonbriefe auf dem Weg zu sprachlicher Normalität.“ In: Ziegler/Dürscheid 2002: 33-56.
- Schneider-Özbeck, Katrin. 2011. „Daniel Glattauers E-Mail-Roman *Gut gegen Nordwind*: Nur die Modernisierung eines alten Genres?“ In: Michael Boehringer & Susanne Hochreiter (Hg.). *Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000-2010*. 352-370.
- Schnell, Ralf. 2000. *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler.
- Schulz, Stefan. 2011. „Verweile doch, du kostest was.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Ausgabe vom 28.11.2011: 27.
- Schwanecke, Christine. 2011. „Erzählen in Anlehnung an die Photographie und mit der Photographie in zeitgenössischen Romanen – Zwei Fallbeispiele.“ In: Nünning/Rupp 2011a: 135-152.
- Schweikle, Günther & Irmgard Schweikle (Hg.). 1990. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler.
- Schweikle, Irmgard. 1990. „Empfindsamkeit.“ In: dies./Schweikle 1990: 122.
- Seeber, Hans Ulrich. 1994. „Macht und Erotik in Ivy Compton-Burnetts Dialogroman *Manservant and Maidservant*.“ In: Konrad Groß & Meinhard Winkgens (Hg.). *Das Natur/Kultur-Paradigma in der englischsprachigen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Narr. 190-207.
- Seibel, Klaudia. 2008. „Hybridisierung.“ In: Nünning 2008 [1998]: 197.
- Siebert, Paul Ferdinand. 2008. *Die Geschichte der E-Mail. Erfolg und Krise eines Massenmediums*. Bielefeld: transcript.
- Soboczynski, Adam. 2009. „Höfische Gesellschaft 2.0. Wer schweigt, zählt nicht: Soziale Netzwerke wie Facebook erzeugen einen neuen Menschentypus.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 22.10.2009: 47.
- Sommer, Roy. 2010. „Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze.“ In: Nünning 2010: 91-108.
- Steinhoff, Hans-Hugo. 1990. „Geheimbundroman.“ In: Schweikle/Schweikle 1990: 169.
- Sternberg, Meir. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Surkamp, Carola. 2002. „Narratologie und *Possible-Worlds Theory*: Narrative Texte als alternative Welten.“ In: Nünning/Nünning 2002b: 153-183.

- Thomas, Bronwen. 2007. „Dialogue.“ In: David Herman (Hg.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press. 80-93.
- Toback, Janine. 2010. „Discretionary Subjects: Decision and Participation in William Gibson’s Fiction.“ *Modern Fiction Studies* 56/2: 378-400.
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Genres in Discourse*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press.
- Tomlinson, John. 2007. *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*. London: Sage.
- Turkle, Sherry. 1998. *Leben im Netz. Identitäten in Zeitalter des Internets*. Hamburg: Rowohlt.
- Turkle, Sherry & Christoph Drösser (Interview). 2011. „Macht mal Pause. Soziologin Sherry Turkle über Kommunikation per SMS und Facebook, Entfremdung und Verbindlichkeit in Beziehungen.“ *Die Zeit*. Ausgabe vom 24.02.2011: 42.
- Vattimo, Gianni & Wolfgang Iser. 1998a. „Einleitung.“ In: dies. 1998b: 7-11.
- . 1998b. *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. München: Fink.
- Vedder, Ulrike. 2002. *Geschichte Liebe. Zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman ‚Les Liaisons dangereuses‘ und in der Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau.
- Volkman, Laurenz. 2008. „Heteroglossie.“ In: Nünning 2008 [1998]: 286.
- Von Blanckenburg, Christian F. 1965. *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von E. Lämmert. Stuttgart: Metzler.
- Von Bredow, Rafaela, Manfred Dworschak, Martin U. Müller & Marcel Rosenbach. 2010. „Ende der Privatheit.“ *Der Spiegel*. Ausgabe vom 11.01.2010: 58-69.
- Voss, Ernst Theodor. 1960. *Erzählprobleme des Briefromans dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts*. Dissertationsschrift. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Voßkamp, Wilhelm. 1990. „Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit.“ In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich & Klaus Scherpe (Hg.). *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler. 273-283.
- . 1977. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie.“ In: Walter Hinck (Hg.). *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer. 27-44.
- . 1973. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler.



- . 1971. „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert.“ *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/1: 80-116.
- Walker, Jill. 2005. „Blog (Weblog).“ In: David Herman, Manfred Jahn & Marie Laure Ryan. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge. 45.
- Wehde, Susanne. 2000. *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer.
- Wegner, Phillip E. 2007. „Recognizing the Patterns.“ *New Literary History* 38.1: 183-200.
- Weisstein, Ulrich (Hg.) 1992. *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt.
- Wende, Waltraud. 2004. *Kultur – Medien – Literatur. Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wenger, Christian. 2006. *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen. Zur Konstitution des Star Trek-Fandoms*. Bielefeld: transcript.
- Wernecke, Jörg. 1999. „Simulierte Fiktionen und fiktionalisierte Simulationen?“ *Synthesis Philosophica* 27-28: 201-234.
- Wiesing, Lambert. 2008. „Was sind Medien?“ In: Münker/Roesler 2008a: 235-248.
- Winter, Hans-Gerhard. 1974. *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung. Mit einer Analyse von J. J. Engels Gesprächstheorie*. Darmstadt: Thesen.
- . 1970. „Probleme des Dialogs und des Dialogromans in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts.“ *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 20: 33-51.
- Wirth, Uwe. 2005. „Neue Medien im Buch. Schreibszenen und Konvertierungskonzepte um 2000.“ In: Carina Caduff & Ulrike Vedder (Hg.). *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink. 171-184.
- Wolf, Werner. 2010. „Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet.“ In: Degner/Wolf 2010: 241-259.
- . 2002a. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie.“ In: Nünning/Nünning 2002a: 23-104.
- . 2002b. „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung an die Literaturwissenschaft.“ In: Herbert Foltinek & Christoph Leitgeb (Hg.). *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademien der Wissenschaften. 163-192.
- . 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

- Woolf, Virginia. 1967 [1958]. „The Narrow Bridge of Art.“ In: Leonard Woolf (Hg.). *Virginia Woolf. Collected Essays*. Band 2. London: Chatto & Windus. 218-229.
- Wölflle, Holger. 2002. „Liebeskommunikation in E-Mails.“ In: Ziegler/Dürscheid 2002: 187-215.
- Wulf, Christoph, Michael Göhlich & Jörg Zirfas. 2001a. *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim/München: Juventa.
- . 2001b. „Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen.“ In: dies. 2001a: 9-24.
- Würzbach, Natascha. 1964. *Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England*. München: Max Hueber.
- Wyss, Eva Lia. 2003. „Metamorphosen des Liebesbriefs im Internet. Eine korpusgestützte textlinguistische und kommunikationswissenschaftliche Bestimmung des Liebesbriefs und seiner Pendanten im Internet.“ In: Höflich/Gebhardt 2003: 199-231.
- Zapf, Hubert. 2002. *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ziegler, Arne. 2002. „E-Mail – Textsorte oder Kommunikationsform? Eine textlinguistische Annäherung.“ In: ders./Dürscheid 2002: 9-32.
- Ziegler, Arne & Christa Dürscheid (Hg.). 2002. *Kommunikationsform E-Mail*. Tübingen: Stauffenberg.
- Zierold, Martin. 2010. „Methoden medien- und kommunikationswissenschaftlicher Ansätze.“ In: Nünning/Nünning 2010: 317-333.
- Zima, Peter (Hg.). 1995. *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zimmermann, Bernhard. 2002. „Literatur und Medien.“ In: Schanze 2002: 180-183.
- Zymner, Rüdiger. (Hg.). 2010. *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler.
- . 2007. „Gattungsvervielfältigung: Zu einem Aspekt der Gattungsdynamik.“ In: Gymnich et al. 2007: 101-116.

