

Paul Wolff (Hg.)

DIGITALE AUTOR:INNEN- SCHAFT

Praktiken und Politiken
schriftstellerischer Selbstinszenierung

Paul Wolff (Hg.)
Digitale Autor:innenschaft

Paul Wolff, geb. 1993, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster »Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective« an der Freien Universität Berlin. Er promoviert an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien über »Schreibgemeinschaften auf digitalen Plattformen«.

Paul Wolff (Hg.)

Digitale Autor:innenschaft

Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung

[transcript]

Die Publikation wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380. Die Publikation wurde zudem ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung.

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Paul Wolff (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467848>

Print-ISBN: 978-3-8376-6784-4

PDF-ISBN: 978-3-8394-6784-8

Buchreihen-ISSN: 2750-7610

Buchreihen-eISSN: 2750-7637

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung: Digitale Autor:innenschaft

Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung

Paul Wolff 9

Ökonomien digitaler Autor:innenschaft

Produzieren um jeden Preis, Autor:innenschaft am eigenen Leib

Cornelia Ortlieb 37

Dies ist keine Kunst

Rafael Horzons Selbstinszenierung

Matthias Schaffrick 57

Inszenierte Intimität

Intimes Schreiben?

Autobiografische Depressionsnarrationen
auf Facebook, Instagram und Twitter

Marcella Fassio 81

WHEN I TYPE ABOUT SOMETHING THAT FEELS SHITTY TO ME

- Megan Boyles radikal-autobiografischer Liveblog
und die Politiken des Female Digital Oversharing
Jenifer Becker 109

Publizieren/Performen

Wer ist digitale Autor:in und wie?

- Befunde zum aktuellen deutschsprachigen Self-Publishing
Madeleine Span 135

Der Rhythmus der Twitter-Prosa

- Quantitative und qualitative Ansätze zur Beschreibung
der Performanz von Autor:innenschaft auf Twitter
Elias Kreuzmair 155

Lese- und Schreibperformances

Lesungen live und für immer

- Beobachtungen zur Darstellung von Autor:innenschaft
beim Wettlesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis
Lena Hintze 181

Politiken digitaler Autor:innenschaft

Elfriede Jelineks digitale Autor:innenschaft

- Eine Fallstudie zu *Neid* (2007/2008)
Sven Lüder 203

Politische Autor:innenschaft auf und mit Twitter

Identitätspolitik, körperliche Integrität
und Meinungsfreiheit bei Jasmina Kuhnke

Robert Walter-Jochum 227

Naturschutz und Autismus

Dara McAnultys Schreiben über sich selbst im Tagebuch und auf Twitter

Matthias Berning 251

Autor:innenverzeichnis 269

Einleitung: Digitale Autor:innenschaft

Praktiken und Politiken

schriftstellerischer Selbstinszenierung

Paul Wolff

Durch das Internet ist das Private in einem bisher ungekannten Maße öffentlich geworden. Gleichzeitig sind Politik, Ökonomie und andere Bereiche des Öffentlichen nahezu durchweg in die Sphäre des Persönlichen eingetreten. »[T]he internet brings the ›I‹ into everything«.¹ Diese Beobachtung der US-amerikanischen Essayistin Jia Tolentino lässt sich auch im literarischen Feld machen, denn unter den Bedingungen des digitalen Zeitalters rücken Autor:innen verstärkt in den Fokus der literarischen Öffentlichkeit. Blogs und Social-Media-Plattformen haben neue Räume zur Inszenierung von Autor:innenschaft eröffnet und autofiktionale Schreibweisen begünstigt, die sich durch Authentizitätsmarker und intime Einblicke dezidiert auf die Person ihrer Urheber:innen beziehen. Auch die von der Pandemie vorangetriebene Verlagerung von Lesungen, Festivals und Podiumsgesprächen in digitale Räume hat Autor:innen zuletzt mit neuen Möglichkeiten und Anforderungen konfrontiert, ihre Literatur zu performen und sich selbst zu präsentieren.

Zum Verständnis dieser Entwicklungen ist es hilfreich, sie nach ihren historischen Fluchtlinien zu befragen: Wie unterscheiden sich die ›neuen Medien‹ einerseits von analogen Medien der Inszenierung

1 Jia Tolentino: *The I in the Internet*, in: dies.: *Trick Mirror. Reflections on Self-Delusion*, New York 2019, 8–47, hier: 37.

wie Brief, Tagebuch, Interview, Fotografie und Film; wie schließen sie andererseits an prädigitale Medien und ihre Medienpraktiken an?² Autor:innenfotos beispielsweise hat es bereits im 19. Jahrhundert gegeben,³ doch in sozialen Medien wie Instagram unterliegen sie beschleunigten Zirkulationsdynamiken des Teilens und Likens sowie neuen bildästhetischen Einflüssen, etwa aus dem Bereich der Influencer:innenindustrie. Weiterhin stellt sich die Frage, inwiefern etablierte Praktiken und Typen der Autor:inneninszenierung (wie engagierte:r Schriftsteller:in, Gelehrte:r, Genie und Sonderling) aufgegriffen, modifiziert und gegebenenfalls durch neue Modelle öffentlicher Autor:innenschaft (wie etwa Influencer:in, Hacker:in oder Nerd) ersetzt werden.⁴ Neben Gegenüberstellungen mit prädigitalen Phänomenen kann zudem die Frage nach mikrohistorischen Verschiebungen im digitalen Zeitalter aufschlussreich sein: Gerade in der Frühphase des Internet folgte Selbstdarstellung eher den Regeln eines Rollenspiels, in dem eine von der analogen Identität gänzlich abweichende Figur entworfen werden konnte, weshalb Sherry Turkle in den 90er Jahren auch vom *Second Self* im Digitalen sprach.⁵ Mit der Digitalisierung nahezu aller Lebensbereiche, dem Eindringen von Smartphones in den analogen Raum und der zunehmenden Personalisierung und Verknüpfung digitaler Nutzer:innenprofile verschwammen jedoch die Grenzen zwischen analoger und

2 Solche Kontinuitäten und Veränderungen zeigt Lena Lang im Fazit ihrer Dissertation auf: Lena Lang: *Medialer Habitus und biographische Legende. Schriftstellerische Inszenierungspraktiken im Zeitalter der Digitalisierung*, Heidelberg/Berlin 2022, 329–336.

3 Sandra Oster: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin/Boston, Mass. 2014.

4 Die Sozialfigur des Nerds mit seinen abseitigen Interessen wird im deutschsprachigen Literaturbetrieb prototypisch von Clemens Setz verkörpert und hat zuletzt durch Sibylle Berg eine Hommage erfahren. Vgl. Jörg Döring, Johannes Paßmann: *Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest Die Nordsee* (2014), in: *Zeitschrift für Germanistik* 27/2 (2017), 329–347, hier: 243–245; Sibylle Berg: *Nerds retten die Welt*, Köln 2020; zur ›Sozialfigur‹ des Nerds siehe zuletzt: Annekathrin Kohout: *Nerds. Eine Popkulturgeschichte*, München 2022.

5 Sherry Turkle: *Live on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York 1995.

digitaler Welt und damit auch zwischen analoger und digitaler Identität.⁶ Von pseudonymen Online-Foren über private Blogs bis zu den vernetzten Profilen in den sozialen Medien des Plattformkapitalismus und deren nicht-kommerziellen Alternativen haben sich somit immer wieder neue Tools, Räume und Plattformen entwickelt, mit denen Identitäten, aber auch Autor:innenschaften performt und inszeniert werden können. Und selbst einzelne Plattformen verändern sich unablässig, indem sie neue Funktionen, Interfaces und Updates erhalten. Neue digitale *Medien* bringen dabei auch ein breites Spektrum spezifischer *Formate* mit sich, die je unterschiedliche Praktiken des Schreibens und der Inszenierung ermöglichen: von Verlagswebsites und Wikipedia-Artikeln über Tweets, Drukos, Drükos, Bios und die schon wieder abgeschafften Fleets auf Twitter sowie über Bilder, Filter, Slideshows, Stories, Reels und Live-Videos auf Instagram, Snapchat und TikTok bis hin zu den chronologischen Timelines und algorithmisch kuratierten Feeds, in denen kleine digitale Formen und Formate sich durchmischen und koppeln.⁷ Das wachsende digitale Formenrepertoire steigert allerdings auch die Anforderungen an Medien- und Registerkompetenz, weshalb Autor:innen in der Öffentlichkeit zunehmend als »Medienjongleure« erscheinen.⁸

6 In diesem Sinne stellen Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher auch in Bezug auf die Literatur fest, dass die Unterscheidung analog/digital »nach der Digitalisierung« an Bedeutung verliert: Elias Kreuzmair, Eckhard Schumacher: Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen – Einleitung, in: dies. (Hg.): Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen, Berlin/Boston, Mass. 2022, 1–6; vgl. in Bezug auf Turkle: Lennart Rettler: BeReal – Bitte, seid bloß nicht authentisch!, in: 54books (22.12.2022), <https://www.54books.de/bereal-bitte-seid-bloss-nicht-authentisch/> [konsultiert am 10.01.2023].

7 Zu letzterem vgl. Annekathrin Kohout: Der Feed. Selbsttechnik aus Versehen, in: Elias Kreuzmair, Magdalena Pflöck, Eckhard Schumacher (Hg.): Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien, Bielefeld 2022, 9–29.

8 Frank Fischer: Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet, in: Christine Künzel, Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenie-

Der vorliegende Band fragt nach den verschiedenen Erscheinungsformen und Funktionen auktorialer Performanz unter den veränderten medialen, ökonomischen, sozialen und politischen Bedingungen einer umfassend von digitalen Technologien geprägten »Kultur der Digitalität«. ⁹ Hervorgegangen sind die Beiträge aus einer Tagung des Projekts »Konzepte und Praktiken digitaler Autorschaft« am Exzellenzcluster »Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective« der Freien Universität Berlin, die am 10. und 11. November 2022 im Literaturforum im Brecht-Haus stattfand. In den Vorträgen und Diskussionen haben sich fünf Dimensionen der Autor:inneninszenierung herauskristallisiert, die den Band als epistemische Leitkategorien strukturieren und in den einzelnen Beiträgen anhand konkreter Gegenstände und Analysen befragt werden: 1. Ökonomien digitaler Autor:innenschaft, 2. Inszenierte Intimität, 3. Publizieren/Performen, 4. Lese- und Schreibperformances, sowie 5. Politiken digitaler Autor:innenschaft. Im Folgenden werden die Themenschwerpunkte und Beiträge des Bandes kurz vorgestellt.

Ökonomien digitaler Autor:innenschaft

Digitalität intensiviert zunächst eine Tendenz, die sich historisch schon länger abzeichnet: Spätestens mit der Entstehung von modernen Öffentlichkeiten und Literaturmärkten um 1800 wurde die Autor:innenpersona inszeniert, um Aufmerksamkeit für Texte zu generieren und deren Verkauf zu fördern. Autor:innenschaft ist seither ein *selling point* für Literatur, wie die umfangreiche Forschung zur Autor:inneninszenierung innerhalb der letzten 15 Jahre gezeigt hat. ¹⁰

rungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg 2007, 271–280.

9 Felix Stalder: Kultur der Digitalität, Berlin 2016.

10 Um nur einige der einschlägigsten Beiträge zu nennen: Künzel/Schönert (Anm. 8); Gunter E. Grimm, Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld 2008; Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011; Lucas Mar-

Mit der Senkung der Publikationsschwelle durch das Web 2.0 wurde der Zugang zu Autor:innenschaft erleichtert, was zu einer Multiplikation von Schreibweisen und online verfügbaren Inhalten geführt hat. Immer wieder gelingt es Social-Media-User:innen, die sich online einen Namen gemacht haben, ihre digitale Autor:innenschaft in Buch-Autor:innenschaft umzuwandeln und damit in den etablierten Literaturbetrieb einzutreten. Die Konkurrenz um die immer knapper werdende Ressource der Aufmerksamkeit hat sich dadurch verschärft,¹¹ was insbesondere jene zu spüren bekommen, die vom Schreiben und Publizieren leben wollen. Autor:innen treten deshalb zunehmend als »unternehmerisches Selbst« auf, etwa indem sie versuchen, ihren Namen als Marke zu etablieren.¹² Einen programmatischen Überblick über die ökonomischen Bedingungen literarischer Produktion im digitalen Zeitalter entwirft **Cornelia Ortliebs** Beitrag, der diesen Sammelband

co Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, Paderborn 2013; Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb, Paderborn 2014; Matthias Schaffrick: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft, Heidelberg 2014; Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014; Carolin John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld 2014; Alexander M. Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg 2015; Elisabeth Sporer: (Selbst-)Inszenierungen von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhomepages und Facebook-Fanseiten, Baden-Baden 2019; Alina Boy, Vanessa Höving, Katja Holweck (Hg.): Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn 2021.

11 Vgl. Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998; Richard A. Lanham: The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information, Chicago, Ill. 2006.

12 Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a.M. 2007; zum Autor:innennamen als Marke vgl. Lev Manovich: Models of Authorship in New Media (2002), <http://manovich.net/index.php/projects/models-of-authorship-in-new-media> [konsultiert am 01.03.2022], 12f.

eröffnet. Ortlieb stellt das literarische Schreiben in eine Reihe mit anderen prekären Arbeitsverhältnissen wie Content-Moderation, nicht automatisierbarer und nur geringfügig entlohnter ›Cloud-Arbeit‹ sowie scheinselfständiger Tätigkeit für Lieferdienst- und Taxi-Plattformen. Mit Rafael Horzon, der sich in seinem *Neuen Buch* als umtriebiger Unternehmer inszeniert, und Judith Poznans Erzähltext *Prima Aussicht*, der in der unwahrscheinlichen literarischen Karriere einer Wohnwagen-Bloggerin endet, untersucht Ortlieb schließlich zwei Fallstudien von (Buch-)Autor:innenschaft als digitaler Arbeit. Auch **Matthias Schaffricks** Beitrag widmet sich Rafael Horzon, genauer gesagt seinem Möbelunternehmen *Moebel Horzon*, an dem eine Vermischung von Kunst und Kommerz exemplarisch zutage tritt. Während bei Ortlieb die Buchpublikation im Vordergrund steht, untersucht Schaffrick auch Horzons Selbstinszenierung auf Instagram, die der Autor bewusst mit den autofiktionalen Verfahren in den Büchern und älteren Texten in Einklang bringt. Horzons programmatische Zurückweisungen des Kunst- und Literaturstatus seiner Möbel und Texte führt in Schaffricks Lektüre zu einer ästhetisch-ökonomischen Doppelcodierung, die wegen Horzons schelmischer Selbstinszenierung nie gänzlich aufgelöst werden kann.

Digitale Konstruktionen von Autor:innenpersonae werden zwar nicht immer so explizit ausgestellt wie bei Horzon, gehören neben etablierten Marketingstrategien des Literaturbetriebs mittlerweile aber zum Standartrepertoire der Öffentlichkeitsarbeit. Dabei haben sich insbesondere der regelmäßige Kontakt zum Publikum und der Austausch mit digitalen Rezeptions- und User:innengemeinschaften als verkaufsfördernd erwiesen. Paradigmatisch hierfür ist der außergewöhnliche Erfolg von Jasmin Schreibers Romandebüt *Marianengraben* von 2020, dessen ungewöhnlich hohe erste Auflage von 10 000 Exemplaren schon im Vorverkauf vergriffen war. Diesen Erfolg verdankt Schreiber zweifellos ihrer kaufbereiten Follower:innen- und Leser:innenschaft auf Twitter (aktuell 58 Tausend Follower:innen), die zudem in Rezensionen auf Social-Reading-Plattformen kostenlose Werbung für das Buch

machte.¹³ Waren Autor:innen im Zeitalter der prädigitalen Massenmedien noch verstärkt auf Zeitungen, Literaturzeitschriften, Fernsehen und Presseabteilungen der Verlage angewiesen, liegen im Web 2.0 neben den Publikationsmöglichkeiten auch die Mittel zur Öffentlichkeitsarbeit in höherem Maße in ihren eigenen Händen. Diese ›Freiheit‹ kann aber auch in Zwang umschlagen, wenn öffentliche Selbstdarstellung zur impliziten Erwartung wird: Wollen sie erfolgreich sein, müssen Autor:innen heute zunehmend auch (sich selbst) performen.

Inszenierte Intimität

Im Kontrast zu diesem Inszenierungsimperativ steht in digitalen Öffentlichkeiten das gegensätzliche Gebot, authentisch zu sein: Broadcast yourself, #nofilter, BeReal. Unter dem Namen ›BeReal‹ sorgt seit August 2022 auch eine neue App für Aufsehen, die das paradoxe Authentizitätsgebot der sozialen Medien auf interessante Weise zuspitzt. Laut App-Store-Beschreibung ermöglicht BeReal erstmals das Teilen authentischer Momente: »Influencer bitte bei TikTok und Instagram bleiben«. Der Clou: Nur einmal pro Tag öffnet sich zu einem zufälligen Zeitpunkt ein 2-minütiges Fenster, in dem User:innen ein Bild ihrer Umgebung sowie ein Selfie aufnehmen können, die dann automatisch übereinander gelegt und gepostet werden und nur einen Tag sichtbar sind – allerdings nur für jene, die mitspielen und auch ein ›Reak‹ von sich

13 Jan Drees: Tod und Twitter, in: Deutschlandfunk (21.02.2020), https://www.deutschlandfunk.de/debuetroman-von-jasmin-schreiber-tod-und-twitter.700.de.html?dram:article_id=470818 [konsultiert am 02.04.2021]; Jörg Thomann: Willkommen im Dschungel, in: FAZ (29.03.2020), 13. Zum Phänomen der nicht-professionellen Literaturkritik im Netz vgl. u.a.: Thomas Wegmann: Warentest und Selbstmanagement. Literaturkritik im Web 2.0 als Teil nachbürgerlicher Wissens- und Beurteilungskulturen, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Sabine Winko (Hg.): Kanon, Wertung, Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin/Boston, Mass. 2012, 279–291.

posten.¹⁴ Dabei wird freilich keine Rücksicht darauf genommen, ob es gerade etwas Spannendes zu zeigen gibt. Stattdessen soll schonungslose ›Echtheit‹ gezeigt werden, wenn die Push-Nachrichten in den Alltag der Nutzer:innen platzen. ›Realness‹ zeigt sich in dieser Logik also gerade dann, wenn sich die User:innen beim eigentlichen ›Real‹-Sein stören, unterbrechen und als authentisches Subjekt anrufen lassen. Frei nach Althusser könnte man sagen: »He Sie da, authentisch sein!«¹⁵ Authentizität ist dann aber kein essenzielles Attribut mehr, sondern selbst Resultat einer Inszenierung,¹⁶ »ein Spiel mit Authentizitätseffekten«,¹⁷ das heißt letztlich ein medialer Effekt, der sich hier aus der erzwungenen Spontaneität und der starken zeitlichen Beschränkung ergibt. Wer sich auf die App einlässt, wird natürlich schnell merken, dass sich das Selbst und dessen intime Umgebung innerhalb von zwei Minuten immer noch höchst unterschiedlich in Szene setzen lassen – u.a. durch die Vorbereitung ausgewählter Settings, die Wahl von Bildausschnitt und Kameraperspektive, durch Mimik und Gestik des Selfies, oder durch das spontane ›Vorspielen‹ einer anderen Aktivität.

14 Es besteht auch die Möglichkeit, zu einem späteren Zeitpunkt einen Beitrag zu posten. Dieser wird dann allerdings als ›Late‹ bezeichnet und gilt mithin nicht als ›real‹. Vgl. zur App und ihren Nutzungsweisen: Berit Glanz: Zwei Minuten Zeit, um real zu sein, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (11.09.2022); Miriam Zeh: BeReal. Social-Media-Authentizität, ein weiterer Versuch, in: Pop. Kultur und Kritik 22 (2023), 10–13.

15 In Althusser's ›Urszene‹ der Subjektivierung ruft ein Polizist einen Passanten mit den Worten »He Sie da!« als Subjekt an. Vgl. Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung, in: ders.: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg 1977, 109–153, hier: 142.

16 Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen/Basel 2000.

17 Berit Glanz: »Die abgeschnittene Person«. Autofiktion in den sozialen Medien, in: 54books (04.03.2020), <https://www.54books.de/die-abgeschnittene-person-autofiktion-in-den-sozialen-medien/> [konsultiert am 11.01.2023].

Ein solches Spiel mit Authentizität ist auch in literarischen Öffentlichkeiten verbreitet.¹⁸ Zu den Inszenierungsweisen des Authentischen und Ungeschönten im Internet zählen insbesondere die Simulation von Mündlichkeit im Medium der Schrift, etwa durch typografisches Schreiben in Versalien, oder eine Inszenierung von stilistisch und orthografisch »unkorrekt« Sprache, die Ungestelltheit und Direktheit signalisiert, mittlerweile aber selbst zu einem typischen Internet-Stil geworden ist.¹⁹ Im Kontext dieser intendierten Amateurästhetik sieht etwa die auf Twitter bekannt gewordene Schriftstellerin Ilona Hartmann eine Autor:innengeneration reifen, »die ihre Intelligenz nicht mehr über ewig lange Doppelverneinungen und komplizierte Schachtelsätze performt. Sondern über kurze und schlampig gearbeitete Takes, die trotzdem den Punkt treffen.«²⁰

Ein Trend zu autofiktionalen Schreibweisen, die vermeintlich intime Einblicke ins Autor:innenleben gestatten, zeigte sich bereits in autofiktionalen Weblogs, die in den Nuller- und frühen Zehnerjahren den Gipfel ihrer Popularität erreichten.²¹ Im Abklingen des Blogliteratur-Booms ist insbesondere Twitter als »Ort der diarischen, digitalen Selbsterzählung«, die durch Favs, Retweets und Kommentare »eine Form des in-

18 Christian Dinger: Die Aura des Authentischen. Inszenierung und Zuschreibung von Authentizität auf dem Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Göttingen 2021.

19 Vgl. u.a. Gretchen McCulloch: Because Internet. Understanding the New Rules of Language, New York 2019.

20 Julia Prosinger, Ulf Lippitz: Interview mit Autorin Ilona Hartmann. »Ich war eine stabile Pessimistin«, in: Tagesspiegel (19.07.2020), <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/ich-war-eine-stabile-pessimistin-4182325.html> [konsultiert am 11.01.2023].

21 Über literarische Weblogs im deutschsprachigen Raum und deren autofiktionale Verfahren u.a. Thomas Ernst: Weblogs. Ein globales Medienformat, in: Wilhelm Amann, Georg Mein, Rolf Parr (Hg.): Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven, Heidelberg 2010, 281–303; Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston, Mass. 2014; Marcella Fassio: Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften, Bielefeld 2021.

teraktiven Storytellings ermöglicht«,²² verstärkt in den literaturwissenschaftlichen Fokus gerückt – auch wenn Twitter nach Elon Musks Übernahme im Oktober 2022 nicht nur als literarischer Ort vor einer ungewissen Zukunft steht und andere Plattformen wie Mastodon seitdem einen Aufschwung erleben. Auch Social-Media-Auftritte werden häufig gerade dann populär und interessant, wenn sich Öffentliches und Privates durchmischen, etwa wenn auf Twitter aktive Autor:innen wie Clemens Setz und Berit Glanz ihren Follower:innen sowohl Einblicke in ihr Alltagsleben gestatten als auch in ihre literarische Praxis. Auf Instagram wurde das Oxymoron einer »intimisierten Öffentlichkeit« von Instapoets auf die Spitze getrieben, die mit Texten über persönliche Traumata und Gefühle gar zu »Internet Celebrities« wurden.²³

Marcella Fassio untersucht inszenierte Intimität anhand autobiografischer Depressionsnarrationen in den sozialen Medien, die gleichermaßen als subjektivierende Praktiken der Selbstfürsorge wie auch als Praktik der Vergemeinschaftung fungieren. Die intime Öffentlichkeit der sozialen Medien erweist sich dabei als besonders geeignet, um unterschiedliche Publika und diverse Umgangsweisen mit Depression zu adressieren. Mit der Influencerin Charis Krüger auf Facebook, der Schriftstellerin Kathrin Weißling auf Instagram und dem Journalisten Martin Gommel auf Twitter entfaltet der Beitrag zudem eine große

22 Simon Sahner: Live-Archive und fluide Paratexte. Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller*innen, in: Carsten Gansel, Katrin Lehnen, Vadim Oswald (Hg.): Schreiben, Text, Autorschaft II, Göttingen 2021, 87–103, hier: 87f.; auch das literarische Schreiben auf Twitter lässt sich mittlerweile in verschiedene historische Phasen einteilen, siehe: Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock: Mehr als Twitteratur. Eine kurze Twitter-Literaturgeschichte, in: 54books (24.09.2020), <https://www.54books.de/mehr-als-twitteratur-eine-kurze-twitter-literaturgeschichte/> [konsultiert am 09.01.2023].

23 Elke Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook, Bielefeld 2019; Patrik Ettinger, Mark Eisenegger, Marlis Prinzing, Roger Blum (Hg.): Intimisierung des Öffentlichen. Zur multiplen Privatisierung des Öffentlichen in der digitalen Ära, Wiesbaden 2019; Crystal Abidin: Internet Celebrity. Understanding Fame Online, Bingley 2018; zur Instapoetry siehe zuletzt umfassend Niels Penke: Instapoetry. Digitale Bild-Texte, Berlin 2022.

Spannbreite medienpezifischer Autor:innen- und Plattformpoetiken. **Jenifer Becker** widmet sich den politischen Dimensionen inszenierter Intimität in Megan Boyles radikal-autobiografischem *Live Blog*. Becker zeigt, wie Boyles Schreiben über das Selbst zwischen der vom klassischen Feminismus betriebenen Politisierung des Privaten und einer postfeministischen Selbstoptimierung oszilliert, deren Scheitern Boyle wiederum in einer spezifischen Form des *Oversharings* sowie einer forcierten *Sad Girl*-Ästhetik inszeniert.

Publizieren/Performen

Obgleich wir uns – frei nach Erving Goffman – nicht nicht inszenieren können, sobald wir uns in Gesellschaft befinden,²⁴ haftet der ›Selbstinszenierung‹ immer noch ein Hauch des Unstatthaften und Unredlichen an. Dies gilt in besonderem Maße für das literarische Feld und andere Residuen der ›Hochkultur‹, wie Stefanie Sargnagel in ihren *Statusmeldungen* sarkastisch feststellt: »Seit wann ist eigentlich ›Selbstinszenierung‹ bei künstlerisch tätigen Menschen was Schlechtes? Jeder inszeniert sich doch selbst, die meisten sind halt einfach langweilig dabei.«²⁵ Um dieser Ubiquität von Selbstinszenierung Rechnung zu tragen, verstehen die Beiträge dieses Bandes Inszenierung als performative Handlung. Schriftstellerische Inszenierungspraktiken dienen in diesem Sinne nicht nur der Darstellung einer öffentlichen Persona, die von der privaten Person strikt abzugrenzen wäre, sondern sie haben Teil am Prozess der Subjektivierung. Das literarische ›Ich‹ konstituiert sich also im Schreiben (und Posten), die »Subjektform Autor« wird durch literarische und mediale ›Technologien des Selbst‹ performativ hervorgebracht.²⁶ Wie Judith Butler anhand der performativen Zuschreibung

24 Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, London u.a. 1990 [1959].

25 Stefanie Sargnagel: *Statusmeldungen*, Reinbek bei Hamburg 2017, 150.

26 Kyora (Anm. 10); zum Begriff »Technologien des Selbst« siehe: Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, übers. von Michael Bischoff, in: ders.: *Schriften 1980–1988*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 2005, 966–999. Zu digitaler Subjektivierung

von Geschlecht herausgearbeitet hat, sind Subjektivierungsprozesse weniger als singuläre, intentionale oder souveräne Akte zu verstehen, sondern als iterierbare Praktiken, deren Effekte sich erst in der Wiederholung entfalten.²⁷ Auch das kontinuierliche Posten auf Instagram, Twitter und Facebook lässt sich mit Christiane Frohmanns Konzept des ›instantanen Schreibens‹ als eine solche performative Wiederholungsstruktur beschreiben: »Beim instantanen Schreiben stellt man nicht dar, wer man ist oder gesellschaftlich determiniert sein sollte, eher schon performt man eine ständig aktualisierte Version seines Ideal-Ichs, unendliches ›Selfie-Publishing‹. Ich poste ich poste ich poste. Ich twittere ich twittere ich twittere.«²⁸ Mit dem ›Selfie-Publishing‹ ist dabei bereits angesprochen, dass Publizieren und Performen im Digitalen eng beieinander liegen. Denn mit der Abkehr vom Buch als exklusivem Publikationsmedium ermöglicht das Internet eine Reihe zeitlich ausgedehnter Veröffentlichungspraktiken, die sich durch spezifisch performative Qualitäten auszeichnen. Vor diesem Hintergrund erprobt **Elias Kreuzmairs** Beitrag quantitative Ansätze zur Beschreibung der Performanz von Twitter-Autor:innenschaft, indem er Parameter wie Post-Anzahl, Publikationsfrequenz und Veröffentlichungszeitpunkte erfasst. Als Beispiele dienen ihm Auszüge der Twitter-Accounts von Berit Glanz, Clemens Setz, Saša Stanišić und Sarah Berger, die im Twitter-

liegen mittlerweile einige einschlägige Forschungsbeiträge vor: Thomas Alkemeyer, Gunilla Bude, Dagmar Freist (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013; Innokentij Kreknin, Chantal Marquardt: Einleitung: Subjekthaftigkeit, Digitalität, Fiktion und Alltagswirklichkeit, in: dies. (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit: Special Issue # 1 von Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2016), 1–20.

27 Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, London/New York 2011 [1993], xii, xix.

28 Christiane Frohmann: *Instantanes Schreiben* (2015), archiviert in: <https://web.archive.org/web/20210613142204/https://leanderwattig.com/wasmitbuechern/frohmann/2015/instantanes-schreiben-christiane-frohmann-literaturinstitut-leipzig-20150529/> [konsultiert am 09.01.2023].

Korpus des Greifswalder Projekts »Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion und literarische Verfahren nach der Digitalisierung« erfasst wurden. Darauf aufbauend analysiert Kreuzmair anhand einiger Posts, die Berit Glanz während eines Tages abgesetzt hat, auch qualitative und ästhetische Texteigenschaften, die sich durch den Publikationsrhythmus in die Twitter-Prosa einschreiben.

Im *context collapse* der sozialen Medien, die literarische Miniaturen unter anderem mit Alltagskommunikation, Memes und anderen Fremdinhalten durchmischen,²⁹ wird die traditionelle Abgrenzung von Text, Paratext und Performance sowie zwischen inner- und außerliterarischer Autor:inneninszenierung durchlässig: Nicht nur »Schreiben, Lesen und Publizieren«,³⁰ sondern auch Werk und Autor:in gehen zunehmend ineinander über. Autor:innenschaft verwandelt sich in eine »ongoing public performance«. ³¹ Damit tritt auch die Kategorie des abgeschlossenen Werks zugunsten prozessorientierter Schreibweisen zurück, die eher als andauernde Ereignisse vorzustellen sind.³² Diese Schreibweisen, die ohnehin oft Bilder und Videos inkorporieren, nähern sich auf diese Weise der »Social Media Performance« an – einer Kunstform, die sich durch »das Teilen von Fotografien und Videos, über einen längeren Zeitraum hinweg« auszeichnet und ab 2010 von Künstler:innen wie Amalia Uhlmann, Molly Soda, Arvida Byström und Andy Kassier popularisiert wurde, die in ihren Social-Media-Profilen komplexe Charaktere mit teils Jahre übergreifenden Entwicklungsnar-

29 Alice E. Marwick, Danah Boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately. Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience, in: *New Media & Society* 13/1 (2011), 114–133.

30 Frohmann, Instantanes Schreiben (Anm. 28).

31 Simone Murray: 10 Myths About Digital Literary Culture, Post45, <https://post45.org/2020/04/10-myths-about-digital-literary-culture/> [konsultiert am 10.02.2023].

32 Annette Gilbert: Die Zukünfte des Werks. Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von morgen«, in: Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston, Mass. 2019, 495–550.

rativen performten.³³ Das analoge Buch wird durch diesen digitalen performativen Turn aber keineswegs verabschiedet, sondern erhält neue Funktionen, indem es ephemere (Schreib-)Performances im Digitalen dokumentiert, in Werkform (neu-)arrangiert und stillstellt und sie damit auch in eine ökonomisch verwertbare Warenform überführt. Verlage wie der Frohmann Verlag oder mikrotex sowie Print-On-Demand-Anbieter haben dabei einen erheblichen Anteil an der Transformation von digitaler in traditionelle Buch-Autor:innenschaft, die für eine an klassischen Kategorien orientierte Literaturwissenschaft, aber auch für ein breiteres Publikum jenseits der sozialen Medien häufig erst den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung bildet.³⁴ **Madeleine Spans** Beitrag untersucht den Grenzbereich zwischen digitaler und analoger Publikationslandschaft am Beispiel des deutschsprachigen Selfpublishings, das sie in qualitativen Interviews mit Selfpublisher:innen aus der Innenperspektive kennengelernt hat. Auf Grundlage ihrer empirischen Forschung ordnet Span das breite Spektrum an Praktiken, Motivationen, Strategien und Werten der Selfpublisher:innen in einer dreiteiligen Autor:innentypologie.

33 Ismene Wyss: Social Media Performance. YouTube und Instagram als Ort künstlerischer Aufführungen, München 2022, 18; In einigen Fällen sind diese Performances nicht explizit als solche markiert. So bemerkt Anika Meier im Hinblick auf Andy Kassier, der auf Instagram eine Art neoliberalen Entrepreneur-Influencer darstellt, der sich nach einer Bekehrung für Selfcare und Entschleunigung begeistert: »Es ist ein Verwirrspiel. Wer aber auf Instagram genau hinschaut, findet schnell Anhaltspunkte dafür, dass es sich um eine Performance handelt, eine sehr lange noch dazu.« Der Künstler im Zeitalter der Sozialen Medien. Anika Meier im Gespräch mit Andy Kassier, in: Kreuzmair/Pflock/Schumacher (Anm. 7), 67–75, hier: 70.

34 Christiane Frohmann: Vom Verlegen. Ein Wirkstättenbericht, in: Hannes Bajohr, Annette Gilbert (Hg.): Digitale Literatur II (TEXT+KRITIK Sonderband), München 2021, 186–197; Hannes Bajohr: Infradünne Plattformen. Print-on-Demand, Autofaktografie und postdigitales Schreiben, in: ders.: Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen, Berlin 2022, 67; eine Archivierung und Erforschung künstlerischer Auseinandersetzungen mit Print-on-Demand-Technologien leistete zuletzt Andreas Bülhoffs und Annette Gilberts *Library of Artistic Print on Demand*: <https://www.apod.li> [konsultiert am 29.12.2022].

Da Subjektivierungen stets in institutionelle, politische, diskursive, materielle und technische Rahmenbedingungen eingebettet sind, unterliegt die Inszenierung digitaler Autor:innenschaft immer auch der Performativität ubiquitärer digitaler Infrastrukturen, Algorithmen und Devices. Sie beeinflussen und ermöglichen menschliches Handeln, unterwerfen es aber auch spezifischen Restriktionen.³⁵ So müssen sich Autor:innen, die auf digitalen Plattformen veröffentlichen, sowohl deren technischen Vorgaben als auch den entsprechenden Community-Guidelines anpassen. Ein auf Instagram geposteter Inhalt zum Beispiel ist unweigerlich visuell und muss dem Verbot spezifischer Nacktheits- und Gewaltdarstellungen entsprechen, soll er auf der Plattform verbleiben. 2015 etwa entfernte die Plattform ein Bild der Instapoetin Rupi Kaur, das die Autorin auf der Seite liegend, mit abgewandtem Gesicht und einem blutigen Fleck im Schritt ihrer Jogginghose zeigte – die gesellschaftliche Tabuisierung von Menstruation, die Kaur in der Bildunterschrift kritisierte, wurde von der Plattform also verfestigt.³⁶ Neben menschlichen Content-Moderator:innen, die für die Einhaltung solcher Regeln sorgen und zuletzt prominent als Hauptfiguren in Romanen von Berit Glanz und Hanna Bervoets auftraten,³⁷ treten dabei auch Plattform-Algorithmen als handelnde Aktanten auf. Diese meist intransparenten Algorithmen, deren genaue Funktionsweise nur Plattform-Betreiber:innen kennen, bestimmen entscheidend

35 Martina Leeker: Performing (the) Digital. Positions of Critique in Digital Cultures, in: dies., Imanuel Schipper, Timon Beyes (Hg.): Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures, Bielefeld 2017, 21–59.

36 Dieser Zensurskandal rief wiederum feministische Kommentator:innen auf den Plan, verschaffte Kaur weitreichende Unterstützung und Aufmerksamkeit und beschleunigte letztlich ihre Karriere als Instagram-Star. Das Bild wurde auch in eine Buchanthologie mit künstlerischen Beiträgen aufgenommen, die aufgrund der Community-Guidelines von Instagram exkludiert wurden: Arvida Byström, Molly Soda (Hg.): *Pics or It Didn't Happen*, München/London/New York, 2016, 283.

37 Berit Glanz: *Automaton*, Berlin 2022; Hanna Bervoets: Dieser Beitrag wurde entfernt, übers. von Rainer Kersten, Berlin 2022.

mit, welche Inhalte bevorzugt zirkuliert werden, und folglich, welche Autor:innen Sichtbarkeit erlangen und welche nicht.³⁸

Lese- und Schreibperformances

Das Digitale berührt schließlich auch Lesungen, Aufführungen und literarische Performances als eigenständige Praxis- und Kunstformen, die zunehmend in digitalen Räumen stattfinden.³⁹ Beschleunigt und teilweise erzwungen wurde die Digitalisierung dieser Praktiken durch die pandemiebedingte Absage und Verlegung von Lesungen, Festivals und Podiumsgesprächen in Livestreams, Zoom-Konferenzen und auf digitale Plattformen wie YouTube und Twitch. Die Interfaces und ästhetischen Konventionen dieser digitalen Orte prägen neben dem Erscheinen von Autor:innen auch die Erfahrung von Online-Veranstaltungen. Dass dabei auch entscheidende Aspekte verloren gehen können, wurde in den zurückliegenden Pandemie Jahren in den mitunter beengenden Kachelrastern von Zoom und Webex deutlich. Nach der Pandemie zeichnet sich nun ab, dass viele der digitalen Ersatzkanäle als Ergänzung zu Präsenz-Angeboten bestehen bleiben, nicht zuletzt, da sie die Zugangsschwellen senken. Unter anderem mit ihren Möglichkeiten der Live-Kommentierung und Einbindung des Publikums bieten sie zudem eine Chance, Schreib- und Leseperformances neu zu gestalten oder an populäre Inter-

38 Vgl. u.a. Kelley Cotter: *Playing the Visibility Game. How Digital Influencers and Algorithms Negotiate Influence on Instagram*, in: *New Media & Society* 21/4 (2019), 895–913.

39 Renate Giacomuzzi: *Autorenlesungen im Internet*, in: Sandra Rühr (Hg.): *Geschichten am Lagerfeuer – Ereignischarakter und Dispositive von Literaturveranstaltungen im digitalen Zeitalter*. Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft, LII, hg. von Ursula Rautenberg und Axel Kuhn, Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg 2014, 23–37.

netformate wie Tutorials, Games und Let's Plays anzunähern und damit auch neue Publika anzusprechen.⁴⁰

Auch in physischen Veranstaltungsräumen werden der klassischen ›Wasserglaslesung‹ zunehmend hybride Veranstaltungsformate zu Seite gestellt, die den analogen Raum mit digitalen Techniken bespielen. Vertreter:innen der digitalen Avantgarde wie Johannes Auer und Jörg Piringer entwickelten bereits um die Jahrtausendwende experimentelle Aufführungspraktiken, in denen Code, Sounds und Visuals selbst zu performenden Aktanten wurden.⁴¹ In der gegenwärtigen Literaturszene bringen unter anderem die Release-Events des digitalen Literaturmagazins &SHY digitale Leseinterfaces auf die Bühne: Auf einer Veranstaltung im Berliner Haus der Kulturen der Welt las die Autorin Heike Geißler im Jahr 2021 einen ›analogen‹ Text, während auf einer Leinwand im Bühnenhintergrund Push-Nachrichten aufpoppten, die sich auch im digitalen Leseinterface über den Text legen und so um die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen konkurrieren.⁴²

Und auch Literaturhäuser wie das Literaturforum im Brecht-Haus haben sich in den letzten Jahren stark digitalisiert, wie die Teilnehmer:innen der diesem Band zugrunde liegenden Tagung vor Ort und digital zugeschaltet erfahren konnten. Das gleichzeitige Streamen analoger Veranstaltungen und die Möglichkeit digitaler Teilhabe an Diskussionen ist in fast allen Literaturinstitutionen mittlerweile eher die Regel als eine Ausnahme und wird mit hohen technischen Standards und routinierter Professionalität durchgeführt. Ein instruktives Beispiel für die Verschachtelung von analogen und digitalen Veranstaltungsformaten lieferte die Abendveranstaltung zur Tagung, in der das ursprünglich digitale Pandemieformat »Posten und Schreiben« seine

40 Dazu zuletzt: Dîlan Canan Çakir: Social Gaming: Let's Plays und virtuelle Bühnen. Inszenierungen einer medialen Form der Literatur in Computerspielphänomenen der Gegenwart, in: Kreuzmair/Pflock/Schumacher (Anm. 7), 139–155.

41 Vgl. mit Fokus auf Johannes Auer: Florian Hartling: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets, Bielefeld 2009, 288–300.

42 Heike Geißler: Nie hätt ich gesendet die Kinder hinaus (ich schon), <https://www.andshymagazine.com/wetbias/heikegeissler/> [konsultiert am 10.01.2023].

analoge Premiere hatte. In dieser Reihe sprach die Journalistin Doris Akrap in live gestreamten Zoom-Konferenzen mit Autor:innen über deren Internetauftritte und Social-Media-Gewohnheiten. Während der Abendveranstaltung unterhielten sich die Autor:innen Benjamin Maack und Nadire Biskin nun erstmals vor Ort über ihre Wikipedia-Artikel, Twitter-Profilen und Instagram-Accounts, die in einer Art Desktopperformance, einem »kommentierten Durchscrollen« an die Wand des Veranstaltungsorts projiziert und nach ihrer Relevanz oder Irrelevanz für das literarische Schreiben befragt wurden. Das in Akraps Einführungen formulierte Ziel, mit den Autor:innen »mal nicht über ihre Bücher zu sprechen, sondern über ihr Treiben in den sozialen Medien«, muss in einigen Folgen der Serie freilich verfehlt werden, etwa im Fall von Stefanie Sargnagel und Elisa Aseva, deren Bücher zu großen Teilen aus Social-Media-Posts bestehen. Eine derart intrinsische Verbindung von Posten und literarischem Schreiben bildet jedoch eher die Ausnahme. Der Gewinn der Reihe, die nach wie vor über den YouTube-Kanal des Literaturforums angesehen werden kann,⁴³ liegt also gerade darin, die unterschiedlichen Verbindungsmöglichkeiten von Literatur und Online-Auftritt, von Text und Performance aufzuzeigen.

Die Internetauftritte der Literaturhäuser zeigen überdies, dass die digitale Übertragung von Literatur auch deren Aufzeichnung und Archivierung begünstigt.⁴⁴ So finden sich in der Mediathek des Literaturforums aktuell neben der Reihe »Posten und Schreiben« fast 200 Video-Beiträge, wobei seit Pandemiebeginn 2020 ein rasanter Anstieg des Contents zu verzeichnen ist. Für eine praxeologisch interessierte Literaturwissenschaft bieten die digitalen Veranstaltungsarchive ein enormes Potenzial, da sie Aufführungspraktiken in neuem Ausmaß sichtbar, zugänglich und analysierbar machen. Dabei stellt sich allerdings auch

43 <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsfw7Ycfs8uH-UnTC-35UIPfEthzStbfs> [konsultiert am 20.12.2022].

44 Ein Pilotprojekt im deutschsprachigen Raum ist das 2011 gestartete Projekt Lesungen.net, das 2015 als Dichterlesen.net relaunched. Das Online-Tonarchiv wird vom Literarischen Colloquium Berlin betrieben: <https://www.dichterlesen.net/ueber-das-portal/> [konsultiert am 10.01.2023].

die Frage, ob Autor:innen anders, möglicherweise mittelbarer oder gehemmter performen, wenn sie gleichzeitig für physisch Anwesende, Zugeschaltete und digitale Archive produzieren. Dezimiert die Möglichkeit, fast jede Veranstaltung bequem von zuhause anzuschauen, Ticketverkäufe und Präsenzteilnahme, oder ergeben sich vielleicht auch positive Synergieeffekte? Ähnliche Fragen erörtert **Lena Hintzes** Beitrag am Beispiel des Wettlesens um den Ingeborg-Bachmann-Preis, der bereits seit den 1970er Jahren zumindest ausschnittsweise im Fernsehen übertragen wurde. In ihrer Darstellung des mediengeschichtlichen Wandels des Bachmannpreises kann Hintze sowohl aufschlussreiche Vergleiche zwischen analoger und digitaler Veranstaltungsdokumentation aufzeigen als auch analog-digitale Wechselwirkungen, die das Live-Erlebnis nicht einfach nur digitalisieren, sondern für eine Vervielfältigung und unablässige Neukonfiguration der Präsentationsformen von Literatur sorgen. Am Beispiel ausgewählter Lesungen und der Videoporträts ›digitalaffiner‹ Autor:innen wie Kathrin Passig, Mara Genschel, und Elias Hirschl zeigt der Beitrag verschiedene Strategien auf, mit denen etablierte Muster und Klischees der Autor:inneninszenierung thematisiert und unterlaufen werden.

Politiken digitaler Autor:innenschaft

Während die meist von Bourdieu ausgehende Forschung zur Autor:inneninszenierung diese überwiegend in ökonomischen Kontexten verortete,⁴⁵ fokussiert dieser Band zudem politische Implikationen und Funktionen digitaler Autor:innenschaft. Damit sind zunächst Fragen der Repräsentation angesprochen, denn Körper, Stimme und Habitus sowie deren Verortung im Spektrum von *race*, *class*, *gender* und *ableness* werden in digitalen Räumen nicht getilgt, wie in der Anfangszeit des Internets häufig angenommen,⁴⁶ sondern remediatisiert und auf viel-

45 Eine Ausnahme bildet Schaffrick (Anm. 10).

46 Kritisch dazu u.a. Wendy Chun: *Updating to Remain the Same*, Cambridge, Mass. 2016.

fältige Weise in die Konstruktion von Autor:innenpersonae einbezogen. Wenn sich in Teilen des Internets marginalisierte Stimmen von People of Colour und nicht-männlichen Autor:innen in einem bisher kaum möglichen Ausmaß zu Wort melden, wird dabei auch der historische ›Normalfall‹ des *weißen*, männlichen Autors infrage gestellt. Dieser Diversifizierung trägt der Band durch die Verwendung der geschlechtsneutralen Schreibweise Autor:innenschaft Rechnung.

Wie in der digitalen Ökonomie ist Aufmerksamkeit eine zentrale Währung politischer Diskurse der Gegenwart. Besonders augenfällig wird dies in kulturpolitischen Debatten um den gezielten Entzug von Aufmerksamkeit im Kontext einer hypostasierten ›Cancel Culture‹, der zufolge linke Identitätspolitik ›Meinungskorridore‹ mit immer engeren ›Grenzen des Sagbaren‹ abstecke.⁴⁷ Tatsächlich aber wird der als ›Bestrafung‹ ethischer Verfehlungen erstrebte Aufmerksamkeitsentzug oftmals gerade ins Gegenteil verkehrt, da die Skandalisierung einer vermeintlichen Zensur Aufmerksamkeit für Autor:innen und Verkaufszahlen von Werken in besonderem Maße steigern kann.⁴⁸ Die Stilisierung als Cancel-Culture-Opfer ist deshalb zu einer beliebten politischen Inszenierungsstrategie rechter und autoritär-libertärer »Skandalautoren« geworden. Entsprechende kulturpolitische Debatten können als Symptome eines neuerlichen Strukturwandels der Öffentlichkeit gelesen werden, der neue Sprecher:innenpositionen ermöglicht und alte Privilegien infrage stellt.⁴⁹ Dass diese Aushandlungsprozesse

47 Eine Kontextualisierung und Widerlegung der Cancel-Culture-Diagnose leistet u.a.: Adrian Daub: *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*, Berlin 2022.

48 Vgl. zur umfangreichen Forschung zum Skandal als Inszenierungsstrategie u.a.: Andrea Bartl, Martin Kraus (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, 2 Bde., Würzburg 2014; zuletzt spezifisch zum Skandal als rechter Diskursstrategie: Steffen Pappert, Corinna Schlicht, Melani Schröter, Stefan Hermes (Hg.): *Skandalisieren, Stereotypisieren, Normalisieren. Diskurspraktiken der Neuen Rechten aus sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Hamburg 2021.

49 Jürgen Habermas: Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit, in: *Leviathan*, 49. Jg., Sonderband 37

von Inszenierungen geprägt sind, verdeutlicht die im Diskurs ubiquitäre Metapher der Bühne und die Frage, wem und welchen politischen Akteuren solche öffentliche ›Bühnen‹ und Plattformen zugestanden werden sollten. **Robert Walter-Jochums** Beitrag im vorliegenden Band ergründet diese Dynamik in einer Fallstudie zum Boykott der Frankfurter Buchmesse 2021 durch die Schwarze Autorin Jasmina Kuhnke. Den auf Twitter und in den Feuilletons erhobenen Vorwurf, Kuhnke stelle mit ihrer Weigerung, eine Bühne mit rechten Verlagen zu teilen, bzw. mit der Forderung, diese auszuladen, die Meinungsfreiheit infrage, konfrontiert der Beitrag mit intersektionalen Überlegungen Audre Lodes. Lodes Insistenz auf körperlicher Integrität, die für mehrfach Marginalisierte nicht selbstverständlich ist, prägt auch Kuhnkes Haltung und wird, wie Walter-Jochums Analyse zeigt, überdies in ihrem Roman *Schwarzes Herz* literarisch verhandelt.

Neben solchen Fragen der diskursiven Repräsentation interessiert sich der Band auch für die politischen Praktiken digitaler Autor:innenschaft. Darunter lassen sich zum einen die Etablierung und Ausübung von personengebundener Autorität und auktorialem Charisma im Internet fassen. Wurde das Internet in seiner Anfangszeit noch als basisdemokratischer und hierarchiefreier Ort verstanden, erzeugen quantifizierbare ›Plattformeinheiten‹ wie Follower:innenzahlen, Likes und Retweets heute eine andere Art der Autorität, die wiederum eigene Praktiken des Einflussnehmens und ›kollektiven Gatekeepings‹ in Netzwerken hervorgebracht hat und auch in analoge Diskurse und Entscheidungsprozesse zurückwirkt.⁵⁰ Im Gegensatz zu solchen personalisierten Praktiken stehen Verfahren auktorialer Unkenntlichmachung und Pseudonymisierung, mittels derer sich Forderungen nach Verantwortung und Rechenschaftspflicht, aber auch Stigmatisierung, Diskriminierung und personalisierte Hate-Speech umgehen lassen.

(2021), 470–500; kritisch dazu: Johannes Franzen: Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung, in: *Sprache und Literatur* 51/1 (2022), 116–133.

50 Vgl. Till Keyling: *Kollektives Gatekeeping. Die Herstellung von Publizität in Social Media*, Wiesbaden 2017.

Letzteres lässt sich etwa an Christiane Frohmanns Online-Meme-Persona der Präraffaelitischen Girls beobachten, in deren Namen Frohmann ihre politischen Meinungen in den sozialen Medien verbreitet, ohne die Aufmerksamkeit rechter Trolls auf sich und ihren Verlag zu lenken. In einem digitalen Überwachungskapitalismus, der die Sammlung und Ausbeutung von Nutzer:innendaten zum Geschäftsmodell gemacht hat,⁵¹ kann die freiwillige Invisibilisierung oder digitale Maskierung zudem als eine politische Strategie des Entzugs und der »non-performance«⁵² verstanden werden. Einen werkpolitisch motivierten Entzug nimmt auch **Sven Lüders** Beitrag über Elfriede Jelineks Weblog *Neid* in den Blick, das eine etwaige Intimität zwischen Autorin und Leser:innen durch literarische Strategien des Rückzugs gerade zu verhindern sucht. In einem akribischen philologischen Vergleich verschiedener digitaler Textversionen arbeitet Lüder Jelineks »Poetik des Abseits« heraus, die durch Absagen an digitale Partizipationsangebote eine nicht ausfüllbare Leerstelle an die Position der Autorin setzt. Schließlich treten im Digitalen auch neue Praktiken der Kollektivierung auf, die eine Zurechenbarkeit individueller Autor:innenschaft zwar unterlaufen, meist aber gleichwohl spezifischen Strategien der Inszenierung unterliegen. Digitale Medien tragen in besonderer Weise zur Subjektivierung von Kollektiven⁵³ wie Schwärmen, Crowds, sogenannten Twitter-Mobs und aktivistischen Gruppierungen bei, die jeweils eigene Regime der Sichtbarkeit und politische Dynamiken entwickeln können. **Matthias Bernings** Beitrag fokussiert mit den Twitter-, Blog- und Buchpublikationen des irischen Nature Writers Dara McAnulty einen besonderen Fall digitaler Vergemeinschaftung. Denn das öffentliche Engagement des autistischen Jugendlichen innerhalb der internationalen Klima-

51 Shoshana Zuboff: *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019; Nick Srnicek: *Platform Capitalism*, Cambridge [UK] 2016.

52 Legacy Russell: *Glitch Feminism. A Manifesto*, London/New York 2020, 8.

53 Vgl. Thomas Alkemeyer, Ulrich Bröckling, Tobias Peter (Hg.): *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*, Bielefeld 2018.

Bewegung um Greta Thunberg steht in einer Spannung zu seinen ausgiebigen Naturbeschreibungen. Vereinbar werden diese beiden Modi laut Berning durch ein ›autistisches Schreiben‹ in den sozialen Medien, die eine nachträgliche Verarbeitung von Sinneswahrnehmungen gestatten, wie sie im Moment der physischen Interaktion oft nicht möglich ist.

Methodenfragen: Ist das noch Literatur?

Viele der in den Beiträgen untersuchten Gegenstände bewegen sich im Grenzbereich dessen, was gemeinhin als Literatur verhandelt und untersucht wird: Sind die Tweets, die Berit Glanz an einem Tag auf Twitter veröffentlicht, Literatur, oder handelt es sich dabei um überwiegend banale Alltagskommunikation? Sind Rupī Kaur's Auftritte als lyrischer Vortrag treffend beschrieben, oder haben wir es hier nicht eher mit einer Pop-Veranstaltung zu tun, die mit einem Beyoncé-Konzert mehr zu tun hat als mit einer klassischen Lesung? Lassen sich Depressionsnarrationen in den sozialen Medien als literarische Erzählungen lesen, oder sind diese nicht vielmehr durch ihre Funktionen in Selbsthilfe-Communities und der Influencer:innen-Ökonomie bestimmt, die sich für die Literarizität ihrer Kommunikation herzlich wenig interessieren? Während der diesem Band vorausgehenden Tagung kam nach Präsentationen von Social-Media-Profilen, Videovorstellungen von Autor:innen und aufgezeichneten Live-Übertragungen immer wieder die Frage auf: Ist das noch Literatur? Und wenn ja, welche Rolle spielt diese Literatur in ihren neuen digitalen Kontexten auf der einen sowie im klassischen Literaturbetrieb auf der anderen Seite? Diese Verunsicherung ergibt sich aus den Untersuchungsgegenständen des Bandes, denn sowohl schriftstellerische Inszenierungspraktiken als auch die Literatur im Digitalen stellen die Literaturwissenschaft vor methodische Herausforderungen. Während die Literaturwissenschaft und ihr Kanon von der Buchkultur geprägt sind und etablierte Verfahren wie das Close Reading einen statischen, gedruckten Text voraussetzen, haben wir es bei digitalen Texten und Online-Auftritten von Autor:innen mit flüchtigen,

prozessualen Erscheinungsformen zu tun, die einem steten zeitlichen Wandel unterliegen. Nina Tolksdorf hat deshalb vorgeschlagen, eine »Relektüre der Methoden« der Literaturwissenschaft vorzunehmen, die sich von angrenzenden Disziplinen wie den »Performance Studies, Theater- und Tanzwissenschaften« inspirieren lassen könnte.⁵⁴ Dabei geht es nicht zuletzt um eine Aufwertung ephemerer Formen und Formate, die aus dem traditionellen Buchkanon meist ausgeschlossen wurden. Laut Lena Lang bleiben digitale Inszenierungspraktiken auch deshalb ein Desiderat, weil »der Umgang mit und die Analyse von literarischen Texten immer noch zum hoch geachteten und zentral gesetzten Handwerkszeug gehört, während die Betrachtung von literarischen Kommunikationserzeugnissen abseits der eigentlichen Kunstwerke stärker legitimiert werden muss oder den Forschenden schlichtweg zu unergiebig scheint.«⁵⁵

Diesen Vorschlägen einer Öffnung der Literaturwissenschaft für neue Methoden, Theorien und Gegenstände kommen die Beiträge:innen des Bandes auf unterschiedliche Weisen nach: durch den Einbezug medientheoretischer Überlegungen, Interviews, quantitative Analysen, Videoanalysen und Lektüren, die Leseinterfaces digitaler Texte nicht als gegeben hinnehmen, sondern deren spezifische Affordanzen, ihre Auswirkungen aufs Schreiben, Lesen und Aufführen von Text in die Untersuchung mit einbeziehen. Trotz des Facettenreichtums individueller Zugriffsweisen auf die ihrerseits höchst diversen Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung im Digitalen hat sich der Rückbezug auf Textualität als ein Fixpunkt des Bandes erwiesen: Ausgehend von den ökonomischen, publizistischen, performativen und politischen Kontexten gelangen fast alle Beiträge früher oder später wieder zu (teilweise analogen) Texten, die gerade in ihrer medialen Komplexität genauen Lektüren unterzogen werden. Der Band

54 Nina Tolksdorf: Refresh. Über ›Digitale Literatur II‹, in: 54Books (27.01.2022), <https://www.54books.de/refresh-ueber-digitale-literatur-ii/> [konsultiert am 17.02.2023].

55 Lang (Anm. 2), 28.

versteht sich somit nicht zuletzt als bescheidener Vorschlag einer Literaturwissenschaft im digitalen Zeitalter, die disziplinäre Tradition und Erneuerung zu vereinigen sucht, sich methodisch erweitert, aber auch auf etabliertes Handwerkszeug zurückgreift und dieses auf neue Gegenstände anwendet.

Ich danke Michael Gamper, der das Projekt von der Konzeption und Durchführung der Tagung bis zur Publikation mit Rat und Tat unterstützt hat, sowie Claudia Ziegler, deren Arbeit die administrativen Prozesse immens erleichtert hat. Für Anregungen vor, während und nach der Tagung danke ich den Vortragenden und Autor:innen des Bandes, den Panelmoderator:innen Jürgen Brokoff, Anna Luhn und Lea Schneider sowie Nina Tolksdorf. Namentlich die erste Sektion des Bandes wurde inspiriert durch den nahezu gleichnamigen Online-Workshop »Ökonomien digitaler Autorschaft« (15.10.2021), den Cornelia Ortlieb im Rahmen des Projekts »Konzepte und Praktiken digitaler Autorschaft« in Zusammenarbeit mit Felix Bouché, Nina Tolksdorf und mir organisiert hat. Die letzte Sektion wiederum baut auf einer Skizze auf, die Jürgen Brokoff für das Projekt erstellt hat. Felix Bouché gilt zudem ein besonderer Dank für seine unentbehrliche Hilfe bei der Redaktion der Beiträge. Dem Team des Literaturforums im Brecht-Haus und insbesondere Christian Hippe sei schließlich gedankt für die angenehme Zusammenarbeit und die reibungslose technische Betreuung während der Tagung.

Ökonomien digitaler Autor:innenschaft

Produzieren um jeden Preis, Autor:innenschaft am eigenen Leib

Cornelia Ortlieb

Autor:innenschaft wird im westlich-europäischen Kontext seit der griechischen Antike als eine Form der *Poiesis*, des Machens, Herstellens, Produzierens, verstanden, neuerdings womöglich tiefgreifend verändert durch die Möglichkeiten und Bedingungen digitaler Medien und die neuen Kommunikationsformen kommerziell betriebener Internet-Plattformen. Etwas zu schreiben und zu veröffentlichen, ist gegenwärtig gleichermaßen niedrigschwellig möglich und mit hohem persönlichem Aufwand verbunden, gilt es doch zunehmend, rund um einen (literarischen) Text auch eine entsprechende Autor-Persona zu kreieren, die idealerweise zusätzliche Aufmerksamkeit generieren kann. Etablierte Formate wie die Lesung, das Interview oder die Homestory, die Autor:innen in analogen Zusammenhängen als echte Menschen fassbar und nahbar machen sollen, sind im Internet ihrerseits teils zu werkförmigen Produkten geworden, die ähnlich wie das ›Werk‹ selbst nach Zustimmung (›Likes‹) und Aufmerksamkeit (von ›Follower:innen‹) suchen.¹

1 Im Hinblick auf die Ablösung eines *Star-Systems* durch eine neue *Celebrity Culture* lassen sich markante Unterschiede feststellen, die auch für die Konstruktion von Autor:innenschaft wichtig sind: »Mit den digitalen Plattformen der Selbstdarstellung wie Facebook, YouTube, Instagram und Twitter hat sich [...] das Ausmaß des öffentlich Zugänglichen nicht nur extrem vergrößert, sondern diese stehen auch Personen zur Verfügung, die über kein ›Werk‹ jenseits des Auftritts in sozialen Medien verfügen, deren Werk also ihre Social-Media-Präsenz ist – mit dem Effekt, dass nun auch ›herkömmliche‹ Stars, die ihren Status

Das emanzipatorische Versprechen ›freien‹ und gleichberechtigten Produzierens und Publizierens ist allerdings seit der Kommerzialisierung des Internets und der weiträumigen Organisation seiner implizierten Handlungsmöglichkeiten entlang ›wirtschaftlicher‹ Interessen proprietärer Plattformen und ihrer Kund:innen fragwürdig geworden,² die fehlende Entlohnung für viele ostentativ spielerisch-leichte Tätigkeiten wie das Posten von Bildern und Beiträgen wird zunehmend kritisch moniert.³ Im Hinblick auf neue Entwicklungen des globalen Arbeitsmarkts lassen sich beunruhigende Parallelen zwischen sehr unterschiedlichen Tätigkeiten ziehen: »Radkuriere von Foodora, bei Uber beschäftigte Fahrer_innen, Lehrbeauftragte an Hochschulen – sie alle eint, Teil einer sogenannten ›Gig Economy‹ zu sein«,⁴ eines neuen »informellen Arbeitsmarktes [...], bei dem zeitlich befristete Aufträge flexibel und kurzfristig an Arbeitssuchende, Freelancer oder geringfügig Beschäftigte vergeben werden«.⁵ Die universitäre (Schreib-)Arbeit steht hier unversehens in einer Reihe mit dem Ausliefern von Mahlzeiten oder dem Transport von Menschen. Auch andernorts nähern prekäre Arbeitsverhältnisse die Lebensbedingungen von gut ausgebildeten Angestellten und nicht-qualifiziert Arbeitenden, womöglich »geringfügig

primär künstlerischen Produktionen in Film, Fernsehen oder Musikbereich verdanken, mit Internet-Stars um Aufmerksamkeit konkurrieren müssen.« Peter Rehberg, Brigitte Weingart: *Celebrity Cultures*. Einleitung in den Schwerpunkt, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16/1 (2017), 10–20, hier: 13.

- 2 Vgl. Nick Srnicek: *Plattform-Kapitalismus*, Hamburg 2016.
- 3 Die Sozialwissenschaftlerin Ute Kalender hat etwa unlängst in einer Debatte des LCB den hausfraulichen Aspekt des ›Pflagens‹ von Webseiten mit der sorgfältigen Auswahl und Bearbeitung von Fotos, dem Verfassen passender Bild-Legenden etc. betont, vgl. *Gegen//Über*, 3.3.2021: Don't be evil. Arbeit und Algorithmen im digitalen Kapitalismus. Mit Ute Kalender und Philipp Staab, <https://lcb.de/programm/gegenueber-2-dont-be-evil/> [konsultiert am 13.04.2023].
- 4 Thomas Waitz: Gig-Economy, unsichtbare Arbeit und Plattformkapitalismus. Über »Amazon Mechanical Turk«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16/1 (2017), 178–183, hier: 178.
- 5 Frank Deges: Art. »Gig Economy«, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/gig-economy-122673> [konsultiert am 13.04.2023].

Beschäftigte« einander an, einschließlich der Herausbildung einer neuen, schichtunabhängigen *working class* derer, die von ihrem Arbeitslohn oder Gehalt nicht leben können.⁶

Eine Extremform der – geradezu anonymisierten – Auftragsvergabe stellt die von *Amazon* betriebene, mittlerweile auch in Deutschland vielfach nachgeahmte Crowdfunding-Plattform *Mechanical Turk* dar, die kurzfristige Beschäftigung mit überaus geringfügiger Bezahlung für von Menschen verrichtete, nicht computerisierbare ›Cloud-Arbeit‹ vermittelt.⁷ Mit den dort angebotenen Mikro-Aufträgen, deren Bezahlung (in Cent-Beträgen) die jeweiligen Auftraggeber bei Nicht-Gefallen laut den AGB der Plattform verweigern können, sollen »Lücken« einer vermeintlich weiträumig digitalisierten Arbeitswelt geschlossen werden: »Digitale Ökonomien sind voller Beispiele für Lücken, in denen längst Algorithmen am Werk vermutet werden, de facto aber menschliche Arbeit benötigt wird. Ob Suchmaschinenoptimierung, content moderation, also die Moderation von Inhalten in sozialen Medien und Foren, oder Verschlagwortung: Lebendige Arbeit ist zentral für die politische Ökonomie des Digitalen und die Infrastruktur des Internets.«⁸ Dabei muss in manchen Bereichen menschliche Tätigkeit gerade dort einspringen, wo der Eindruck des mechanisch-maschinellen Herstellens vermieden werden soll. Dazu gehören auch Schreibarbeiten wie »die Produktion von menschlicher Interaktion zum Beispiel via Facebook-Likes oder die Erstellung von authentischen Texten zur Suchmaschinenoptimierung«.⁹ Das ohnehin in mehrfacher Hinsicht von Algorithmen gesteuerte Schreiben und Publizieren im Internet, von menschlicher Hand oder als Maschinen-Effekt, ist mithin denkbar wenig geeignet

6 Vgl. Julia Friedrichs: *Working Class. Warum wir Arbeit brauchen, von der wir leben können*, Berlin 2021.

7 Vgl. zu deren literarischer Darstellung etwa Berit Glanz: *Automaton*, München 2022.

8 Moritz Altenried: Die Plattform als Fabrik. Crowdfork, Digitaler Taylorismus und die Vervielfältigung der Arbeit, in: *PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft* 47 (2017), 175–192, hier: 181.

9 Ebd.

für die Konstruktion starker Autor:innenschaft, die rechtlich, ökonomisch und poetologisch seit dem frühen 19. Jahrhundert zumindest in Deutschland auf einem Konzept von »Werkherrschaft« beruht.¹⁰ Neuere Versuche, solche Formen des Crowdfunding für literarische Projekte, künstlerische Forschung oder Übersetzungstätigkeiten zu nutzen, unterscheiden sich daher gerade dort erheblich, wo es um die Nennung von Namen und Arbeitsanteilen geht; von einer adäquaten Entlohnung kann ohnehin meist nicht die Rede sein.¹¹

Autor:innenschaft ist vielmehr eine Form des Produzierens, die auch im (post-)digitalen Zeitalter in erster Linie als (soziale) Arbeit zu betrachten ist: Generell dient Arbeit weder lediglich dem Gelderwerb, noch lässt sie sich, trotz entsprechender post-romantischer Konzepte, nur als Instrument der Selbstverwirklichung fassen.¹² Verabschiedet man das genieästhetische Klischee vom inspirierten, allein kreativen, typischerweise männlichen Autor im Vollbesitz seiner Kräfte, so geraten andere Ökonomien des Schreibens und Herstellens in den Blick. Dazu gehören etwa die materiellen und medialen Voraussetzungen solcher Arbeit, wie das durch Virginia Woolfs gleichnamigen Essay sprichwörtlich gewordene »Zimmer für sich allein«, aber auch die banale und zugleich unabdingbare Voraussetzung von weiteren Ressourcen, vormals Papier, Stifte, Federn, Tinten, seit mindestens 150 Jahren auch

10 Vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Neue, mit einem Nachwort von Wulf D. v. Lucius versehene Auflage, Paderborn 2014.

11 Vgl. zur Differenzierung Annette Gilbert: *Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus*, in: Hannes Bajohr, Annette Gilbert (Hg.): *Digitale Literatur II (TEXT+KRITIK Sonderband)*, München 2021, 62–74.

12 Für Lisa Herzog stellen beide Auffassungen zwei namentlich in Deutschland prominente »Irrtümer« dar; beide fokussieren ihr zufolge zu sehr das Individuum und verkennen den sozialen Charakter jeder Arbeit. Entsprechend plädiert sie dafür, die Arbeitswelt demokratischer und partizipativer zu gestalten, »und zwar nicht um Modebegriffe von ›projektförmiger‹, ›schwarmförmiger‹ oder ›agiler‹ Arbeit aufzunehmen«, die »in der Regel mit dem Hintergedanken der Effizienzsteigerung eingeführt [werden]«. Lisa Herzog: *Die Rettung der Arbeit. Ein politischer Aufruf*, 2. Aufl., Berlin 2019, 145.

geeignete Maschinen zur Produktion, Vervielfältigung und Verbreitung von Geschriebenem und Gedrucktem. Nicht erst die redaktionelle Bearbeitung eines fertigen Texts, sondern seine mehr oder weniger zielbewusste Herstellung ist ein Prozess, in den an jeder Stelle zahlreiche Akteur:innen und Aktanten involviert sind, menschliche Helfer:innen, unterstützende oder widerständige Dinge und Apparate und, nicht nur am Ende, ein Kollektiv von Mit-Lesenden. Dass mit diesen Einrichtungen und Umständen je eigene Ökonomien – wörtlich Ordnungen eines ›Haushalts‹ betreffend – verbunden sind, lässt sich in der Fokussierung einzelner Momente des Produzierens von (digital modifizierter) ›Werkherrschaft‹ durch ›Autorschaft‹ – auch in den neueren Ausprägungen ohne Autor:in und Werk – je unterschiedlich beobachten.

So ist etwa die Schwelle zur Veröffentlichung seit den Anfängen des World Wide Web einem geläufigen Topos zufolge so niedrig wie nie zuvor – ein globaler Befund, der mit Blick auf andere epochale Veränderungen in der massenhaften Produktion von Texten um 1800 oder im frühen 20. Jahrhundert allerdings zu relativieren wäre. Bei allen behaupteten oder nachweislichen Ähnlichkeiten von Schreibformen und Textformaten wie ›Sendschreiben‹/publizierten ›offenen Briefen‹, Rezensionen, Revisionen, generell: Kommentaren in älteren Debattenkulturen mit den potenziell unbegrenzten Möglichkeiten des Nach-, Weiter- und Überschreibens im gegenwärtigen Internet sind jedoch bestimmte Differenzen besonders interessant. Dazu gehört etwa die Erweiterung der modernen Autor:innen-Persona zu einer Art digitalen Stellvertreterfigur mit hohen fiktionalen Anteilen, die im Extremfall geradezu abgelöst von der gleichnamigen real existierenden Person agieren kann.¹³ ›Kunstfiguren‹, die etwas ungenau auch als ›Avatare‹

13 Im noch weiträumig ›analogen‹ Literaturbetrieb, der entsprechend eher auf die Realpräsenz menschlicher Autor:innen etwa in Lesungen und bei Podiumsgesprächen zählte, hat etwa Thomas Glavinic aus dieser autofiktionalen Selbst-Herstellung einen sprechend betitelten Roman gemacht, der wiederum das Schreiben des Romans eines Autors namens Thomas Glavinic vorgeblich minutiös realistisch erzählt, vgl. Thomas Glavinic: Das bin doch ich. Roman, München 2007.

der Schreibenden im Hintergrund klassifiziert werden können, führen dann gleichsam ein Eigenleben, das durch die Möglichkeiten gegenwärtiger Bildmedien und sozialer Plattformen eine eigene Plastizität und Plausibilität erhält.¹⁴ Wie andernorts auch, tragen solche Ausweitungen der Grenzen herkömmlicher – medial erzeugter – Autor:innenschaft dazu bei, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen, falls eine solche Grenzziehung in den (sozialen) Medien überhaupt noch ein adäquates Unterscheidungskriterium sein kann. Autor:innenschaft im (post-)digitalen Zeitalter ist zudem längst Teil eines globalen Markts, der jeden Bereich gegenwärtigen Lebens umspannt – es gibt kein Außerhalb des (Internet-)Marktes, wie die folgenden Beispiele und Fallstudien demonstrieren.¹⁵

Kollektive Arbeit am Autor-Ich. Rafael Horzon: *DAS NEUE BUCH*

Rafael Horzons neues Buch, mit dem sinnfälligen Titel *DAS NEUE BUCH* bei Suhrkamp Nova [!] 2020 erschienen, ist ein Musterbeispiel solcher Untiefen und Abgründe digitaler Autor:innenschaft, das entsprechend gleichermaßen mit den Mitteln der Textanalyse wie als warenförmiges Produkt betrachtet werden soll. Flach, weil sofort erkennbar, mag die Anknüpfung an seinen überraschend erfolgreichen Vorgänger wirken: *DAS WEISSE BUCH* von 2010 hatte, wiederum unmissverständlich, das legendäre *White Album* der Beatles zitiert und zugleich bereits mit der eigenwillig als Versalien ins weiße Cover-Papier gestanzten Folge von Autornamen, Buchtitel und Verlagsnamen eine implikationsreiche, appropriative Ästhetik buchgestalterisch ins Werk gesetzt.¹⁶ »RA-

14 So ist es etwa bei Heinz Strunk oder Rocko Schamoni und, unter eigenem Namen, Charlotte Roche oder Juli Zeh zu beobachten.

15 Vgl. die Beiträge in Franziska Jekel, Anna-Katharina Krüger, Myriam-Naomi Walburg (Hg.): *Writing (for) the Market. Narratives of the Global Economy*, Berlin 2020.

16 Rafael Horzon: *DAS WEISSE BUCH*, Berlin 2010. Vgl. zu künstlerischen Strategien des Publizierens Annette Gilbert (Hg.): *Publishing as Artistic Practice*, Berlin 2016.

FAEL/HORIZON/DAS/NEUE/BUCH/SUHRKAMP/NOVA« ist nun, in exakter Kopie der Anordnung von Buchstaben und Zeilen, in Silberfolie gestanzt, die in den millimetergroßen Aussparungen der meist aus 12 bis 15 solcher Punkte bestehenden Buchstaben das dahinterliegende weiße Vorsatzblatt erkennen lässt. Name, Titel und Verlag sind somit gleichsam aus Nichts vor einer Nicht-Farbe geformt, das im Licht changierende glatte und leicht spiegelnde Silberpapier verstärkt die Ambivalenz von kostbarer Hülle und luftiger Verpackung. Unter den Angaben des Impressums findet sich nach dem üblichen Copyright-Text (»©Suhrkamp Verlag Berlin 2020«) auch der ungewöhnliche Hinweis: »Umschlag Horizon GmbH«, sodass die enge Verschränkung von produzierender Person, Produktname und Produktionsort der je gleichrangig mit Absatz nach jedem Wort buchstäblich gleichgestellten Titelversalien nochmals wiederholt und überboten wird.

Die Wiederkehr des Autornamens als Bezeichnung eines Wirtschaftsunternehmens macht bereits auf die tiefer liegenden Implikationen solcher Um-Organisationen aufmerksam, die spätestens im Grenzbereich des Klappentexts auch literarisch wirksam werden. Denn in diesem typischerweise vom Verlag, aber unter der Hand oder explizit tatsächlich häufig von Autor:innen selbst gestalteten und befüllten Paratext-Raum ist hier, zunächst ununterscheidbar, im typischen Stil solcher Werbetexte und zugleich in ihrer offensichtlich parodistischen, klischeehaft-boulevardesken Überschreitung zu lesen: »Zehn Jahre nach Rafael Horzons erfolgreicher Autobiographie *Das Weisse Buch* ist es still geworden um den einstigen Liebling der Berliner Intelligenzija.«¹⁷ Der Sachgehalt dieser Aussage ist, wie der Kolportage-Ton signalisiert, mindestens fragwürdig, entsprechend folgt ein Stilbruch direkt im Anschluss: »Zu still, wie er findet. Also rafft er sich auf, um es noch einmal zu versuchen: Mit einem neuen Buch möchte er sich zum wichtigsten Intellektuellen des 21. Jahrhunderts aufschwingen, ja sogar endlich den heiss [sic!] ersehnten Nobelpreis gewinnen. Doch ihm fällt einfach nichts ein, worüber er schreiben könnte.«¹⁸

17 Rafael Horzon: DAS NEUE BUCH, Berlin 2020, Klappentext vorne.

18 Ebd.

Die mehr oder weniger komische Differenz von hochgespannter Erwartung und bescheidenen Voraussetzungen ist hier selbstredend von Anfang an gewollt ironisiert, sind doch gerade die vorgeblich präzisierenden adjektivischen Angaben – »wichtigsten«, »heiss ersehnten« – wie die schiefe Metapher des »Aufschwingens« zum Intellektuellen offensichtlich so unpassend wie das Wörtlichnehmen der Rede vom neuen Buch als Arbeitsauftrag für das Verfassen eines »neuen Buch[s]«. In zwei weiteren Absätzen, die auch durch je eine Leerzeile von diesem ersten Block getrennt sind, scheint der Verlagsduktus wieder die Oberhand zu gewinnen, wenn der zweite Satz und Absatz, wie als Angebot für spätere Rezensionen, lautet: »Aus dieser einfachen Grundidee zaubert Rafael Horzon ein wahres Meisterwerk, das manchmal tieftraurig ist und hauptsächlich unfassbar lustig, und vor allem ist an dieser wahnwitzigen Geschichte auch noch kein Wort erfunden...«¹⁹ Mit nochmalig leichter Distanzierung folgt schließlich als letzter Kommentar und Absatz in einem Satz: »Ganz beiläufig verfasst Horzon so vor seinen Lesern Seite für Seite ein kluges und leichtes Buch über die Freundschaft, den Tod, das Leben und die Liebe.«²⁰ Klingt die zweite Hälfte des Satzes nach einer Verlagsprospekt-Blaupause, so ist hier doch die erste so buchstäblich richtig, wie kaum etwas Anderes in diesem eigenwilligen Text-Hybrid, denn tatsächlich wird *DAS NEUE BUCH* vom »Verfassen« des *NEUEN BUCHS* berichten, somit im doppelten Sinn buchstäblich einer Produktion »Seite für Seite«.

Wie das letzte Schriftelement der Klappentext-Seite deutlich macht, ist zudem nach den Usancen digital verbreiteter Literatur auch für dieses Buch eine eigene Website eingerichtet worden, die, gleichfalls paradox, jedoch lediglich das unbestimmte »neue Buch« schlechthin anzeigen kann: www.dasneuebuch.com.²¹ Der ursprünglich für US-amerikanische Unternehmen bestimmte Domäne-Zusatz .com macht bereits deutlich, dass es sich bei dem angezeigten Element um ein kommerziell vertriebenes Produkt handelt, so dass wiederum die Verbindung

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

zum Wirtschaftsunternehmen »Horzon GmbH« auf der Rückseite des Schmutztitels hergestellt ist. Die Website ist dagegen dominiert von einer großen Porträtfotografie, die den aus vielen Internetfotografien bekannten Autor sitzend mit auffällig den Vordergrund dominierenden weißen Handschuhen, wie sie in Archiven zum Schutz der Objekte gebraucht werden, halb verborgen hinter seinem neuen Buch zeigt, dessen (Silber-)Umschlag in Lichtreflexen in allen Regenbogenfarben schillert. Ohne Bildlegende sofort gefolgt von »Rafael Horzon/Das Neue Buch«, bietet die Seite dann die üblichen Klappentext-Zitate, einen sich drehenden Button zum Kauf des Buchs und einen werbenden Hinweis: »Fotogalerie: Wie schon Das Weisse Buch enthält auch Das Neue Buch 44 Fotos, diesmal in Farbe. Hier einige Beispiele.«²² Der Satz suggeriert einen Mehrwert des Buchs durch die – jetzt neu – farbigen Abbildungen – und er hat zweifellos recht, denn mit den Fotos und ihrer (ironischen) Beschriftung in vorgeblich klassischen Bildlegenden eröffnet *DAS NEUE BUCH* etliche weitere Bedeutungshorizonte und Kommentarschichten, zumal die meisten von ihnen identifizierbare Personen der Zeitgeschichte oder Gegenwart, namentlich einer bestimmten Berliner Szene mit Verbindungen zu »Popliteraten« wie Christian Kracht oder Moritz von Uslar, in Ausnahmementen zeigen. Tatsächlich bewegend ist es etwa, im Buch wie auf der Webseite die Fotos des an schwerer Krankheit im Alter von 34 Jahren verstorbenen Horzon-Freundes Carl Jakob Haupt zu sehen, die ihn in offenbar glücklichen Momenten zeigen, mit dem Höhepunkt der Hochzeitsfeier, die auch Teil der Buch-Erzählung ist – und zugleich ein bekanntes Medien-Ereignis.²³

22 <https://www.dasneuebuch.com> [konsultiert am 13.04.2023].

23 Vgl. <https://carljakobhaupt.com/> [konsultiert am 13.04.2023]; vgl. auch Moritz von Uslar: Carl Jakob Haupt. Schönheit ist ein Witz, <https://www.zeit.de/zeitmagazin/mode-design/2019-04/carl-jakob-haupt-modeblogger-maennerblog-tod> [konsultiert am 13.04.2023]. Der Nachruf pointiert aus der Perspektive des Freundes auch das (Blog-)Schreiben Haupts und seinen souveränen Umgang mit diversen Medien: »[E]r wusste mit Instagram und den anderen sozialen Netzwerken, die er so hemmungslos bediente, umzugehen. Wer alles zeigt, zeigt gleichzeitig nichts von sich – er nährt den Verdacht und die Hoffnung, dass sich hinter den vielen Bildern noch ein anderes, eventuell

Allein auf der ersten weißen Seite nach dem Schmutztitel steht zudem das entsprechend breit weiß gerahmte schlichte Motto »für Carl Jakob Haupt«, auf der nächsten Seite in gleicher Höhe, gedichtartig mit wechselnden Einzügen gesetzt ein zweites: »Ich wohne in meinem eignen Haus/Hab Niemandem nie nichts nachgemacht/Und lachte noch jeden Meister aus/Der nicht sich selbst ausgelacht«, versehen mit dem verkürzten Nachweis »Nietzsche«. ²⁴ Die letzte Zeile ließe sich durch Änderung eines einzigen Buchstabens sinnfällig für das Programm des Buches variieren: »Der nicht sich selbst ausgedacht« hallt bis in den Innenraum des solchermaßen mehrfach gerahmten Textes nach, der wiederum dreifach mit Titel, Kursivzeile und erster Nennung des, ununterscheidbar, realfiktionalen Autornamens beginnt:

KAPITEL I/Ein Auftrag!/Tief gekränkt verliess er das Haus.../Nachdem er diese Worte in sein Notizbuch mit dem Aufdruck ›Gedankenblitze‹ gekritzelt hatte, lehnte sich Rafael Horzon zufrieden zurück. DAS ist mal ein Anfang, dachte er begeistert. Nicht nur für einen Presstext, nein, auch für ein grösseres Werk, ein grosses Werk – ein Buch! Für ein *neues* Buch. ²⁵

Und es folgt eine Variation des aus dem Klappentext bekannten, minimal anders eingeleiteten ersten Satzes: »Seit er vor einigen Jahren mit seinem Erstlingswerk *Das Weisse Buch* einen überragenden Erfolg gefeiert hatte, war es still geworden um den einstigen Liebling der Berliner Intelligenzija. Zu still, wie er fand.« ²⁶ Unmerklich wird dann die Rhetorik

sogar ein sinnvolles Leben versteckt. Legendär sind die Instagram-Fotos aus dem verwuschelten Bett des Ehepaars Haupt in dessen Berliner Wohnung: In den Fenstern hängen die Schilder ›Bed Peace/Hair Peace‹, mit denen John und Yoko Ono Lennon 1968 für den Weltfrieden protestierten. Es war ein wenig furchtbar und genauso konsequent, dass die Fotos der Traumhochzeit von Gia und Jakob, die im September letzten Jahres auf einem Weingut nahe der sizilianischen Stadt Syrakus stattfand, überall im Internet und auf der Website einer deutschen Modezeitschrift erschienen.«

24 Horzon, DAS NEUE BUCH (Anm. 17), unpaginiert, [9].

25 Ebd., unpaginiert, [11].

26 Ebd.

rik des mehr oder weniger produktinformativen Werbetexts in eine vergleichsweise schlichte biographische Erzählung mit hohem Allgemein-grad und marktlogischer Pointe überführt:

Einladungen zu Abendessen bei Schriftstellern, Künstlern oder Galeristen, die früher die Regel gewesen waren – manchmal hatte er gleich zwei oder drei Einladungen für ein und denselben Abend bekommen –, waren erst immer seltener geworden und dann ganz ausgeblieben. Natürlich lag das daran, dass er nichts *Neues* vorzuweisen hatte. Denn wer nichts *Neues* vorzuweisen hatte, wurde eben nicht mehr wahrgenommen.²⁷

Wie diese Beispiele zeigen, ist mit der typographischen Auszeichnung jeweils ein interessanter Wechsel des Redemodus oder auch der Fiktions-ebene verbunden: Der erste Satz nach Kapitelnummerierung und Überschrift ist durch die Kursive als (fiktives) Produkt eines Schreibenden ausgewiesen, das nicht zufällig gleich zum überaus prominenten Beginn jedes Erzählens im ersten Satz als Teil einer auffällig anachronistischen Schreibszenen fingiert ist. Denn hier notiert ein fiktiver Schreibender, der den Namen des Autornamens auf dem aufwendig gestalteten Titelcover trägt, noch wie seine Vorgänger:innen im 19. Jahrhundert und früher von Hand in ein dafür eigens angelegtes »Notizbuch«, ein wichtiges Werkzeug nicht nur handschriftlicher Entwürfe und Skizzen aller Art, die so gleichermaßen flüchtig aufgezeichnet, dauerhaft archiviert und ständig überarbeitet werden können. Die nächsten Seiten werden das Altmodische dieser Schreib-Einrichtung noch karikaturistisch überhöhen und liebevoll ausmalen, wenn ausgerechnet der per Telefonanruf vermittelte Auftrag eines Preetexts erklärtermaßen zum Anlass und Auslöser für hochfliegende Schreib-Träume wird.²⁸

27 Ebd.

28 »Aber dann war dieser Auftrag gekommen. Ein AUFTRAG! Gregor Hildebrandt hatte ihn persönlich angerufen und um einen Preetext gebeten.« Ebd., 11f., vgl. die Veröffentlichung des Textes bzw. des ersten Kapitels im Internet mit dem für das Buch getilgten zeithistorischen Index im Nachsatz: *P.S. Ich würde mich trotzdem freuen, Dich am 1. September zu sehen! Um 18 Uhr, Prinzenallee*

Denn obgleich »Horzon« nur »einen Presstext« – im Internet mit einfacher Recherche leicht zu präzisieren, zu einem bestimmten Ereignis im August 2017: »Der Künstler [Georg Hildebrandt] eröffnet einen neuen Kunstraum in Berlin«²⁹ – verfassen soll, entwirft er reflektierend die Möglichkeit, dass solchermaßen mit der Aufmerksamkeit »grosser [sic!] Zeitungen« auch »sein Verlag« ihn wieder kontaktieren könnte, gar »um ihn um eine Fortsetzung seines Bestsellers, eine Fortsetzung des Weissen Buches zu bitten«.³⁰ Als handle es sich um ein musikalisches Werk mit eigenen Performance-Möglichkeiten kommentiert der Kommentar sich zudem selbst: »Ein Comeback, die Rückkehr auf die ganz grosse [sic!] Bühne war mit einem Mal in greifbare Nähe gerückt!«³¹

Spätestens hier wird deutlich, dass solche Formen der Literaturproduktion auch bei der Publikation in Printmedien wie dem Buch eines etablierten, hier: denkbar gewichtigen Verlags längst einer Vermarktungslogik des globalen Plattformkapitalismus gehorchen, der noch den letzten Winkel vermeintlich privater Regungen und Aktivitäten kommerzialisiert. Wenn Horzon, der Erzähler oder vorgebliche Chronist der Produktion des *NEUEN BUCHS*, zugleich scheinbar beliebig aneinandergereihte Episoden zu anderen Formen des Herstellens und Verkaufens eigens gefertigter Dinge oder deren postdigitaler Surrogate mit Fotos unterlegt, die bereits zu anderen Anlässen in sozialen Medien veröffentlicht und teils entsprechend explizit gestellt und arrangiert sind, so macht auch der ironisch-spielerische Umgang mit der Omni-präsenz digitaler Medienformate einmal mehr auf die Bedingungen einer – eigentlich paradoxen – digitalen *Präsenz* von Autor:innen aufmerksam. Im Hinblick auf diesen Aspekt gegenwärtigen Produzierens ist Autor:innenschaft immer schon geteilt, nämlich mit den Millionen oder Milliarden anderen, die gleichfalls unablässig Bilder und Texte

78–79!, <https://www.monopol-magazin.de/tief-gekraenkt-verliess-er-das-haus> [konsultiert am 13.04.2023].

29 <https://www.monopol-magazin.de/tief-gekraenkt-verliess-er-das-haus> [konsultiert am 13.04.2023].

30 Horzon, *DAS NEUE BUCH* (Anm. 17), 12.

31 Ebd.

im Internet veröffentlichen, Autor:innen, deren ›Werk‹, wie bereits erwähnt, nichts anderes als eben diese Internet-Präsenz ist.³²

Überhöht und karikiert wird bei Horzon, dem realen Produzenten käuflicher Dinge wie seinem gleichnamigen literarischen Alter Ego, das Missverhältnis von Aufwand und Ergebnis oder Arbeitsleistung und Ertrag. So etwa, wenn großformatige Bilder aus dem Sternenfoto-Archiv des ESO (*European Southern Observatory*) als Bildkunstwerke ohne Künstler:innen-Ursprung in Horzons 2018 gegründetem *Deutschen Zentrum für Dokumentarfotografie* in Serie verkauft werden oder »Dreidimensionale Wanddekorationenobjekte« zum Preis von je 600 000 € auf einer Vernissage mit Kaufgelegenheit in einem eigens eingerichteten Galerieraum angeboten werden und das sich drängende Publikum wiederum zum Bild-Gegenstand entsprechender Fotostrecken auf Horzons Webseite und im *NEUEN BUCH* wird.³³ Dass Horzon in einem längeren Streit mit der Internet-Plattform Wikipedia auch (angeblich) mit juristischen Mitteln dagegen vorgeht, ein »Künstler« genannt zu werden, ist entsprechend eine sinnfällige und zweckdienliche Pointe.³⁴ Schließlich

32 Timo Daum beschreibt, wie in neu organisierten Unternehmen eine Reihe von Software-Tools zum Einsatz kommt, die pausenlos Tracking-Daten generieren, um den Produktionsprozess auf jeder Ebene steuern, überwachen und im Hinblick auf Gewinnmaximierung optimieren zu können, hinzu kommt die Anforderung, pausenlos digital zu agieren: »Entwicklerinnen müssen zudem mehrere Kommunikationskanäle bedienen, wie bei Sozialen Medien auch wird ein konstanter Aktivitätsstrom erwartet«. Das entspricht dem »Mechanismus für die Generierung von Userdaten etwa auf Social-Media-Plattformen«, Timo Daum: *Agiler Kapitalismus. Das Leben als Projekt*, Hamburg 2020, 62.

33 Im *NEUEN BUCH* enthält ein nicht-paginierter Bildteil mit dem programmatischen Titel »DOKUMENTARFOTOS – Teil 1« drei Abbildungen der Objekt-Präsentation mit mehr oder weniger ironischen Bildlegenden; die Vermarktung der Objekte ist gleichermaßen Teil der erzählten Geschichte wie weiterer begleitender Fotos.

34 Vgl. etwa ein Interview mit dem Deutschlandfunk, in dem Horzon angibt, seine Wikipedia-Einträge immer selbst entsprechend korrigiert zu haben, bis die Plattform ihm das Überschreiben durch Sperrung technisch unmöglich gemacht habe, https://www.deutschlandfunkkultur.de/rafael-horzon-gegen-wikipedia-der-begriff-kuenstler-als.1013.de.html?dram:article_id=462180 [kon-

weisen seine vielfältigen Projekte und Produktionsformen überraschende Parallelen zur neuen Organisation von Arbeitsabläufen im »digitalen Kapitalismus« auf, die längst, etwa bei der Lösung von Problemen in der Software-Entwicklung, »eine spielerische und kreative Herangehensweise erfordern«.³⁵ Und sie können plastisch illustrieren und ironisch dekonstruieren, was die Kulturwissenschaftlerin McKenzie Wark im Vergleich alter Maschinenarbeit und neuer Kreativtätigkeit, hier symbolisiert durch den »Hacker« pointiert: »Der Arbeitsplatzalbtraum des Arbeiters besteht darin, dass er das exakt Gleiche immer wieder tun muss, und das im Wettlauf gegen die Uhr. Der Arbeitsplatzalbtraum des Hackers besteht darin, dass er immer wieder Neues schaffen muss, und das im Wettlauf gegen die Uhr.«³⁶ *Rund um die Uhr*, lässt sich mit Jonathan Crary ergänzen, denn im gegenwärtig global vorherrschenden Wirtschaftssystem sind keine Ruhepausen mehr vorgesehen.³⁷

Mit »kleinem Namen«. Autorin werden ohne Geld und Buch: Judith Poznan, *Prima Aussicht*

Wie reflektiert ökonomische Aspekte von Autor:innenschaft im (post-)digitalen Zeitalter in literarischen Texten der Gegenwart erzählt und verhandelt werden, zeigt auch Judith Poznans erstes Buch mit dem mehrdeutigen Titel *Prima Aussicht*, publiziert exakt zum 60. Jahrestag des Berliner Mauerbaus am 13. August 2021.³⁸ Der Erzähltext (ohne Gattungsbezeichnung) suggeriert vom ersten Satz an Unmittelbarkeit und Nähe zu einer spontan und unkonventionell wirkenden, wohl eher jungen Frau mit männlichem Partner, Kind und Kinderwunsch, die im Auftaktkapitel *Mai* ohne weitere Einführung beim Inspizieren und Kauf

sultiert am 13.04.2023]. Vgl. zu Horzons Social Media-Aktivitäten den Beitrag von Matthias Schaffrick in diesem Band.

35 Daum (Anm. 32), 65.

36 McKenzie Wark: *Capital is Dead*, New York 2019, 43; hier zit.n. Daum (ebd.).

37 Jonathan Crary: *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*, übers. von Thomas Laugstien, 2. Aufl., Berlin 2021 [2013].

38 Judith Poznan: *Prima Aussicht*, Köln 2021.

eines alten Wohnwagens geschildert wird. Nicht zufällig ist das Zeitlos-Altmodische dieser Dialogszene zwischen Autohändler und Käuferin von Beginn an mit einem Gegenwartsindex versehen, denn vorgeblich »beiläufig« wie die Fragen der Interessentin erfolgt auch der Hinweis auf ihre Quelle, »eine Checkliste aus dem Internet, auf der wichtige Dinge stehen, die mich vor einem Fehlkauf bewahren sollen«. ³⁹ Noch die individuelle Laune, gegen alle ökonomische Vernunft ein altes Gefährt in zweifelhaftem Zustand zu vermutlich überhöhtem Preis anzuschaffen, folgt demnach wie selbstverständlich den quasi anonymen Hinweisen einer Internet-Community, die offenbar längst das nötige Wissen für eine solche Kaufhandlung angesammelt hat; die vermeintlich private Entscheidung entspricht den Konsumtrends anderer oder vieler. ⁴⁰

Der gesamte Text ist an diesem Handlungsort, dem auf der gemieteten Parzelle eines straff organisierten Campingplatzes stehenden Wohnwagen fixiert, der zugleich nestartiges Gehäuse für die unkonventionelle Kleinfamilie und Teil nachbarschaftlicher Gemeinschaftsbildung ist und zum Symbol von Sehnsucht, Tatkraft und, unpathetisch vielfach benannter, *Liebe* überhöht wird. Schreibend umkreist die Erzählerin, deren Name – Poznan – und Vorname – Judith – mehrfach genannt wird, in lakonischen Kommentaren und analeptischen Einschüben mit der Schilderung des Wohnwagenausbaus auch, geradezu klassisch, ihre Selbstwerdung und -bildung zur liebenden Partnerin und Mutter. Dazu gehört ein zweites, großstädtisches Leben in Berlin, dezidiert fokussiert auf das Schreiben, das allerdings nicht als Ausübung eines Berufs dargestellt ist, sondern als unbezwingbarer Drang, sich im Medium der Literatur auszudrücken, mit dem klassischen Ziel der Buch-Autor:innenschaft und im Zitat wiederum klassischer Topoi der Genie-Ästhetik. Man erfährt so, dass bereits die jugendliche »Judith Poznan« den unbedingten Wunsch hatte, Autorin zu werden und mit einer Ausbildung zur Buchhändlerin und einem Studium der

39 Ebd., 9.

40 Vgl. zu diesem Paradox und anderen der spätmodernen Konsum- und Erlebniswelt Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2020.

Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin auch frühzeitig vorbereitet hat, was als antizipierter Grabspruch im Testament der 29-jährigen »BÜCHER WAREN IHRE MISSION« lauten wird.⁴¹

Dieser romantisch-idealistische Zug des gelegentlichen Bildungsromans ist jedoch unübersehbar konterkariert durch die realistische Schilderung der Schwierigkeiten, Autor:innenschaft zu einem Beruf und Gelderwerb zu machen, in der skizzierten Bandbreite von ersten Schreib-Erfolgen mit allerdings unbezahlten Blog- oder Magazin-Beiträgen im Internet, Eltern-Unterhalt und Jobcenter-Besuchen für kurzfristige Hartz-IV-Anträge. Seine märchenhafte Auflösung findet dieser Teil des Plots, der neben den mehr oder weniger heiteren Episoden von Camping-Gemeinschaft und Familienleben eher unauffällig mitläuft, auch wenn Geld ein stets präsent Thema ist, im letzten Kapitel des Buchs, das die bisherige Titelreihung sommerlicher Kalendermonate ausblickartig durchbricht (»In den folgenden Wochen«). Die knapp fünf Buchseiten schildern den entscheidenden Initiationsschritt: In einer »Mail von einer Spiegel-Redakteurin« wird die schreibende Erzählerin gefragt, »ob ich mir vorstellen könnte, einen Artikel über den Wohnwagen zu schreiben. Sie habe bei Instagram ein bisschen was von mir dazu gelesen und sei ebenfalls begeisterte Camperin«.⁴²

Das Erteilen eines Auftrags, über dessen Details – gar über das Honorar – nicht mehr gesagt wird, folgt somit derselben Follower:innen-Logik, die überhaupt erst aus einer mehr oder weniger privat kommunizierenden Instagram-Postenden eine Art Instant-Autorin im Internet gemacht hatte – erst die Aufmerksamkeit für bestimmte Inhalte, deren Teilen und Weitergeben öffnet ja die Nische des Selbstproduzierten für ein größeres Publikum. Ihr Partner, so die Erzählerin weiter, habe ihr bereits ein Jahr zuvor »einen regelmäßigen Texterjob in einer Werbeagentur besorgt«, die »Abhängigkeit« von der finanziellen Unterstützung durch Eltern oder Staat sei so »Monat für Monat«

41 Poznan (Anm. 38), 180.

42 Ebd., 186.

weniger geworden, ein Wandel zum Besseren, der explizit »befreite«. ⁴³ Aufschlussreich für die Konturierung solcher Schreibumstände in der Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts sind dann die folgenden Sätze: »Neben der Texterarbeit hatte ich es geschafft, mir einen kleinen Namen zu machen für eine Reihe von Zeitungen und Magazinen rund um das Thema Mutterschaft und Familie. Dass mir der Buchvertrag immer noch fehlte, war der blinde Fleck auf meinem Herzen [...]. Ich war Autorin, nur eben ohne Buch. Aber für den Spiegel zu schreiben, war ein Ereignis für mich.« ⁴⁴ Wie die schiefe Metapher vom »blinden Fleck« auf dem »Herzen« anzeigt, sind hier Berufsarbeit, Schreibwunsch und Autor:innenschaftskonstruktion im Zeichen widerstreitender Gefühle miteinander verschränkt, wobei ökonomische Aspekte jeweils auffällig unterbelichtet bleiben.

Doch die Erzählung strebt hier, am Ende der tatsächlich reportageartig organisierten Diegese vom Leben und Lieben im Wohnwagen, auf eine andere, metaleptische Pointe zu: In minutiösen Details erfährt man im Folgenden vom Wechsel der Agentin, von neuen Buchvertrag-Bemühungen, von der zündenden Idee, aus dem Wohnwagen-Artikel ein ganzes Buch zu machen, vom Anruf der Agentin mit der Nachricht: »Der DuMont Buchverlag [sic!] hat Interesse« ⁴⁵ und der Handy-Nachricht am Kinderbett, die von einem nicht näher bestimmten »Angebot« berichtet. ⁴⁶ Erstaunlich ist dann der Wechsel der Tonlage: In einer eigenwilligen Mischung von intimer Zustandsbeschreibung und sentenzartiger Verallgemeinerung schildert die nun vollendete Autorin diesen Ausnahmement in gängigen Empowerment-Vokabeln, gipfelnd im typographisch abgesetzten Schlussabsatz: »Noch in der nächsten Woche setzte ich meine Arbeit an dem Manuskript fort und wusste plötzlich genau, was ich erzählen wollte. Zu diesem Punkt hier musste ich gelangen. Ich bin bei mir.« ⁴⁷

43 Ebd.

44 Ebd., 186f.

45 Ebd., 189.

46 Ebd., 190.

47 Ebd., 191.

»Bei sich zu sein«, ist landläufig die Formel für eine bestimmte Kultur der ›Achtsamkeit‹ und der ›Sorge um sich‹, die sich ihrerseits eklektisch aus verschiedenen mehr oder weniger esoterischen Quellen bedient. Der Satz steht einerseits als Fazit am Ende eines Buchs, das gerade auch solche Themen, die vormals der Intimität von Selbstaussagen vorbehalten waren, wie den unerfüllten Kinderwunsch, die Ängste um ein schutzbedürftiges Kind, die Sorge um einen psychisch instabilen Partner und die Trauer um verstorbene nahe Verwandte in nahbarer, realistischer Schreibweise und lakonischen Kommentaren zur identifizierenden Lektüre anbietet. Andererseits verweist er mit dem doppelten Pronomen der ersten Person Singular jedoch auch auf die autofiktional detailliert konturierte zweite oder dritte Existenz dieses Ichs. Denn Judith Poznan, die Blog- und Magazin-Autorin, hat selbstredend eine entsprechende Webseite, die den bereits zitierten Instagram-Account um einen betont professionellen Auftritt mit einigen szenetypischen Anteilen ergänzt.⁴⁸ Offensichtlich sorgfältig zurechtgemacht und teils stark geschminkt sieht man dort ›Judith Poznan‹ Lesungen verschiedener Autor:innen moderieren (›Eventmoderation‹), kann entsprechende Text-Kommentare nachlesen und einen Einblick in ihr (Artikel-)Oeuvre bekommen.

Der selbstreflexive erzählte Loop des Buch-Schlusses, der die Entstehungsgeschichte eben jenes dreidimensional, physisch greifbaren Textes und Buch-Objekts schildert, das der oder die Lesende gerade in den Händen hält, ist somit gleichsam historisch verkehrt. Er verweist im linearen Erzählen der Herstellung einer auch kommerziell verwertbaren Autor:innenschaft im klassischen Literaturbetrieb und Buchmarkt zurück auf deren Bedingung der Möglichkeit, die unter harten ökonomischen Einschränkungen gleichsam ohne jeden Cent erscriebene Autor:innenposition im Internet, sprechend zusammengefasst im »kleinen Namen«, den die Internet-Schreiberin Judith Poznan und ihre spätere doppelte Wiedergängerin in Autorin- und Figurenname tragen.

48 @judith_poznan auf Instagram, <https://www.judithpoznan.de> [konsultiert am 13.04.2023].

Überdeutlich wird hier zudem die neuerdings wieder verschärfte Zumutung bestimmter Gender-Zuordnungen sichtbar, die schreibende Frauen nach wie vor und immer wieder klar benachteiligen: Die Sorge und das Sorgen um die Familie in steter finanzieller Abhängigkeit, das entsprechend geforderte pausenlose Agieren im sozialen Raum und die Auseinandersetzung mit dem Medien-Diktat stets guter Laune, Coolness und Attraktivität sind hier gleichermaßen ausgestellt und performativ ins Werk gesetzt.⁴⁹

Bemerkenswert ist es somit, wie untrennbar verschränkt neuere Praktiken des Schreibens und Publizierens in fiktionalen Erzähltexten und in digitalen Medienformaten mit je unterschiedlich zu fassenden ökonomischen Aspekten verschränkt sind, auch und gerade dort, wo am Ende ein klassisches analoges Buch mit einem bekannten Verlagsnamen steht. Umso mehr verdienen die neuen Bedingtheiten und Bedingungen einer unablässig erweiterten Medien-Autor:innenschaft im Hinblick auf existenzielle Fragen wie die Organisation und Verteilung der Arbeit und ihre adäquate Entlohnung gerade dort mehr Aufmerksamkeit, wo sie Teil des Kalküls einer ›Kreativwirtschaft‹, sei es des eigenen Haushalts, sei es eines marktförmig organisierten Kulturbetriebs, sind. *Horzon* als ›männlicher‹ Unternehmer und Produzent seiner selbst und *Poznan* als dessen ›weibliches‹ Pendant der mehrfach belasteten, sorgenden Autorin unter prekären Umständen erweisen sich in der Ununterscheidbarkeit von Medien-Persona und real existierender Person im fiktionalen wie im sogenannten wirklichen Leben auch als typische Figurationen (post-)digitaler Ökonomien des Produzierens – und nicht als deren ›kreativer‹ Gegenentwurf. Ob solche Optionen schreibender Arbeit für menschliche Wesen mit ihren je speziellen sozialen Kontexten in neueren Formen automatisierten Schreibens noch zu finden sein werden, bleibt abzuwarten.

49 Vgl. dazu neuerdings Nicole Seifert: *Frauenliteratur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*, Köln 2021.

Dies ist keine Kunst

Rafael Horzons Selbstinszenierung

Matthias Schaffrick

Autor, Möbelhändler, Influencer

Rafael Horzon (@rafael_horzon) hat unter dem Namen RAFAEL »MOEBEL« HORZON bei Instagram 220 Beiträge gepostet. Er hat 10 200 Follower:innen und folgt 998 Accounts.¹ Der Inhaber des Accounts bezeichnet sich als »Unternehmer/in«² – nicht etwa als »Künstler/in«³ (wie Heinz Strunk) oder als »Autor/in«⁴ (wie Christian Kracht). Dennoch dürfte er den meisten, wenn sie schon einmal von ihm gehört haben, vor allem durch seine beiden autofiktionalen Bücher bekannt sein, die als *Das weisse Buch* (2010) und *Das neue Buch* (2020) im Suhrkamp Verlag erschienen sind. In der Instagram-Bio weist nichts auf Horzons Tätigkeit als Schriftsteller hin. Stattdessen findet man Angaben zu »Emporio Horzon«. Genannt werden die Internetadresse www.horzon.de und die Kontaktdaten der Firma *Moebel Horzon*. Der Laden von *Moebel Horzon* befindet sich in der Torstraße 106 in Berlin-Mitte. Bekannt ist dieses Unternehmen vor allem für ein Regal, das mittlerweile auch in

1 @rafael_horzon auf Instagram, https://www.instagram.com/rafael_horzon/ [konsultiert am 17.04.2023].

2 Ebd.

3 @heinzstrunk auf Instagram, <https://www.instagram.com/heinzstrunk/> [konsultiert am 27.06.2023].

4 @mr.christiankracht auf Instagram, <https://www.instagram.com/mr.christiankracht/> [konsultiert am 27.06.2023].

einer Kleiderschrank- und Sideboardvariante erhältlich ist.⁵ Ein paar Häuser weiter, in der Torstraße 94 gibt es einen zweiten Laden, der als Ausstellungs- und Verkaufsraum wechselnder Produkte aus dem Horizon-Universum genutzt wird, mal als »monothematische« Buchhandlung, in der ausschließlich Horzons Bücher verkauft werden,⁶ mal als Raum für die Tochterfirma *Horzon's Dämm & Deko* und gegenwärtig als Verkaufsraum für *Horzons Raumdekorationsobjekte*.

Nähere Angaben zu den Produkten sind auf der Homepage www.horzon.de versammelt. Hier stößt man zunächst auf eine weiße, minimalistisch gestaltete Startseite, auf der in großen schwarzen, serifenlosen Versalien der Name »HORZON« steht. Ein Klick auf den Namensschriftzug führt zu einer Seite, die einen Überblick über die unterschiedlichen Geschäftsfelder des Unternehmens und seine Tochterfirmen bietet. Dazu gehören außer *Moebel Horzon* und den oben bereits genannten Firmen auch eine Designagentur (*Redesign Deutschland*), eine Wissenschaftsakademie, eine Partnertrennungsagentur (*Separitas*), eine unter dem Pseudonym »Ludwig Amadeus Horzon« vermarktete Schallplatte mit dem Song »Me, My Shelf, and I« und mehr. Das Logo von *Moebel Horzon* ist eingerahmt von den Logos der beiden Bücher, links steht *Das neue Buch*, rechts *Das weisse Buch*. Dieses dreiteilige Arrangement von Möbelgeschäft und Büchern deutet darauf hin, dass das Unternehmen und die schriftstellerische Tätigkeit, die Produkte »Regal« und »Buch«, der Unternehmer und der Autor und letztlich das Ökonomische und das Künstlerische in ein besonders enges Verhältnis zueinander gesetzt werden. Vereinigt werden die genannten Aktivitäten unter dem Markennamen »Horzon«.

Viele Autor:innen – Sibylle Berg, Lisa Krusche, Kim de l'Horizon, Benjamin von Stuckrad-Barre und andere – nutzen die sozialen Medien

5 https://www.horzon.de/moebelhorzon/moebel_horzon.htm [konsultiert am 24.04.2023].

6 Vgl. <https://www.horzon.de/sachundfachbuchhandlung/index.html> [konsultiert am 27.04.2023].

als Publikations-, Marketing- oder Inszenierungsplattformen.⁷ Unter dem Gesichtspunkt digitaler Autor:innenschaft ist Rafael Horzon aber ein besonders bemerkenswerter Fall, weil er nicht zuerst als Autor auf Instagram in Erscheinung tritt, sondern als Möbelhändler, unternehmerisches Selbst und Influencer, der seine Produkte vermarktet. Dabei agiert er auf dieselbe eigenwillige, unernste, schelmische, ironische Weise wie die autofiktionale Figur seiner Bücher, sodass also reales, digitales und autofiktionales Selbst ineinander aufgehen. Die Beziehung zwischen dem literarischen Werk und der Plattform ist zudem inhaltlich eng, weil es dieselben Personen des Literatur- und Kunstbetriebs sind, die als Figuren in seinen Büchern auftreten, mit Horzon auf Fotos zu sehen sind, seinem Instagram-Account folgen und Beiträge kommentieren oder liken.

Autofiktion als Autorisierungsstrategie

Horzon ist der Plattform Instagram im Juni 2014 beigetreten. Der erste Post ist auf den 8. Dezember 2016 datiert. Darin verlinkt er ein Interview mit der *FAZ*, das in der Caption als »Interview des Jahres« angepriesen wird.⁸ Das dazugehörige Bild zeigt Horzon, wie er mit einer für ihn typischen, stilisierten Geste⁹ eines von mehreren bunt gestreiften »Wanddekorationsobjekten« präsentiert. Das Bild ist identisch mit dem Foto, das mit dem verlinkten Interview im *Frankfurter Allgemeine Magazin* abgedruckt wurde. In Horzons *neuem Buch* von 2020 findet sich dieses Bild ebenfalls im ersten der beiden Teile mit Dokumentarfotos ohne einen Hinweis auf das Interview, sondern mit einem Zitat aus dem Buch als

7 Vgl. Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin 2021, 598–602.

8 @rafael_horzon auf Instagram (08.12.2016), <https://www.instagram.com/p/BNw8pL5gLte/> [konsultiert am 21.04.2023].

9 Vgl. Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*, Göttingen 2015, 157.

Bildunterschrift.¹⁰ Das Foto von Horzon vor den Wanddekorationsobjekten erscheint ein weiteres Mal auf Instagram im Rahmen der Werbekampagne zur Publikation des *neuen Buches*, und zwar als Abbildung aus dem Buch zusammen mit der Bildunterschrift.¹¹

Das ist nur ein Beispiel für das Verschachtelungsprinzip, mit dem eine Figur erschaffen wird, die über die unterschiedlichen Medien und über Peri- und Epitexte – Buch, Fotografie, Plattform, Homepage und Interview – hinweg konsistent erscheint. »Es sind die zahlreichen überprüfbareren Verknüpfungen quer durch alle medialen Kanäle [bis hin zum Möbelladen in der Torstraße, Anmerkung M. S.], die für die hohe Konsistenz der Autofiktion von Horzon sorgen und die Leser/innen in den Zustand versetzen, beim besten Willen nicht mehr entscheiden zu können, was Person und was Figur, was Inszenierung ist und was nicht.«¹² Um diese Feststellung zu pointieren: Das Nicht-Inszenierte entzieht sich der Beobachtung, und die Unterscheidung zwischen Inszenierung und Authentizität wird dadurch hinfällig. Es gibt keinen Zugriff auf die Realität hinter der Beobachtung, die einfach so ist, wie sie ist.¹³ Die Selbstinszenierung wird als Beobachtung dritter Ordnung arrangiert. Die Leser:innen und Follower:innen können Horzon dabei beobachten, wie er sich selbst beim Beobachten beobachtet und wie er diese Selbst-Beobachtungen dem »Beobachtetwerden«¹⁴ überlässt.

Horzons Selbstinszenierung erzeugt den Eindruck einer quasi unanzweifelbaren Figuren-Konsistenz. Horzon ist immer Horzon. An keiner Stelle bezieht er eine Metaposition, von der aus er anders agieren oder kommunizieren würde als die Figur in seinen Büchern oder auf

10 Rafael Horzon: *Das neue Buch*, Berlin 2020, 133f.

11 @rafael_horzon auf Instagram (04.10.2020), <https://www.instagram.com/p/CF6bSfvnSI7/> [konsultiert am 27.04.2023].

12 Innokentij Kreknin: Autofiktion, in: Moritz Baßler, Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston, Mass. 2019, 199–213, hier: 206.

13 Vgl. Matthias Schaffrick, Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung, in: dies. (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston, Mass. 2014, 3–148, hier: 56.

14 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, 123.

der Plattform. Es gibt keine Stelle, die es ermöglichen würde, zu entscheiden, was das Inszenierte vom Nicht-Inszenierten unterscheidet. Das Vorhandensein bzw. die Verweigerung einer solchen Metaposition hat Innokentij Kreknin als Nagelprobe dafür herausgestellt, wie radikal eine Autofiktion durchgeführt wird:

Wenn nun Autofiktion in ihrer stärksten Ausprägung auftritt, wenn also die darin entworfenen Figur über alle Medienkanäle und Texte hinweg ihre subjektpoetologische Konsistenz bewahrt, dann wird diese Figur keine Metaposition zu sich selbst einnehmen können, die anders konfiguriert ist als ihre übliche Selbstperformanz. Ohne eine Metaposition kann eine Differenz zwischen inszenierter Figur und authentischer Person nicht bestimmt werden. Erst unter diesen bislang eher selten auftretenden Bedingungen wird die Drehtür der Autofiktion zu der einzigen Welt, auf die man sich einigen kann. Die solcherart entstehenden Figuren verweigern sich jeder Kategorisierung und es wird damit unmöglich, sie der Seite der Fiktion oder der Seite der Faktizität zuzuweisen.¹⁵

Die sozialen Medien verstärken diesen autofiktionalen Drehtür-Effekt, weil es möglich wird, nicht nur *lesend* zu beobachten, sondern mit der Figur, die sich selbst beobachtet, um dabei von anderen beobachtet zu werden, außerdem recht spontan zu interagieren. Die Möglichkeit Beiträge zu liken, zu teilen oder zu kommentieren, und zwar auf beiden Seiten, scheint den Grad der Asymmetrie zwischen Autor:in und Leser:in zu mindern. Die genannten Praktiken der Interaktion suggerieren soziale Nähe, aber ohne das Gefälle zwischen Produzent:innen und Rezipient:innen aufzulösen. Denn ob und wann und wem geantwortet wird, obliegt weiterhin den Autor:innen, die einen Account betreiben. Hinzu kommt, dass Posts oder Kommentare zeitlich indiziert werden. Die markierte Temporalisierung erzeugt den Eindruck zeitlicher Unmittelbarkeit und sorgt auf diese Weise permanent für das Gefühl, zu spät gekommen zu sein oder etwas zu verpassen. Stories verschwinden, Beiträge versinken in den Untiefen des Feeds. Eine Stillstellung ist nicht

15 Kreknin (Anm. 12), 209.

möglich. Der Drehtür-Effekt wird in den sozialen Medien nicht nur verstärkt, sondern er unterliegt auch den Effekten der medialen Eigenzeitlichkeit.

Autofiktional konstituierte Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich »jeder Kategorisierung« »verweigern«, so Kreknin. Daher gibt es keine Möglichkeit, *a priori* die Grenzen zwischen Inszenierung und Authentizität, zwischen fiktionaler und realer Realität, Kunst und Nicht-Kunst festzulegen. Stattdessen besteht die poetologische Besonderheit autofiktionaler Schreibweisen darin, dass sie darstellen und dadurch beobachtbar machen, *wie* die literarisch relevanten Unterscheidungen von den Figuren oder Akteuren selbst ausgehandelt und getroffen werden.¹⁶ Horzon ist was das anbelangt ein besonders bemerkenswerter Fall, weil er darauf beharrt, dass alles, was er verantwortet, keine Kunst sei, sondern dass es sich um Regale, Dekorationsobjekte oder Sachbücher handele. Er sei demnach auch kein Künstler. Er zieht eine Unterscheidung ein (Kunst/Nicht-Kunst) und positioniert sich selbst programmatisch auf einer Seite der Unterscheidung.

Innerhalb des autofiktionalen Horzon-Universums wird diese Abgrenzung von der Kunst permanent reaktualisiert. Bei Instagram bezeichnet er sich als »Unternehmer/in«. Die bei Suhrkamp publizierten Bücher sind ohne eine Gattungsbezeichnung erschienen, die Fiktionalität signalisieren würden. *Das weisse Buch* wird in einer Fußnote als streng wahrheitsgetreues Sachbuch ausgewiesen.¹⁷ An anderer Stelle des Buches erläutert der Ich-Erzähler die Umkehrung des Duchamp'schen ready made-Prinzips.¹⁸ Im *neuen Buch* gibt es ein Kapitel zur juristischen Auseinandersetzung mit der Online-Enzyklopädie Wikipedia, in der es darum ging, dass Horzon in seinem Eintrag nicht als Künstler

16 Vgl. Schaffrick/Willand (Anm. 13), 57.

17 Vgl. Rafael Horzon: *Das weisse Buch*, Berlin 2010, 142.

18 Vgl. Ebd., 93. Diese Überlegungen finden sich bereits früher in Rafael Horzon: *Der Dritte Weg*, Berlin 2002, 17f. Die Bezeichnung »Nicht-Künstler« lehnt Horzon ebenso ab, weil auch dieser »immer ein Teil des Systems Kunst« (ebd., 18) sei. »Ein Möbelhändler ist das nicht. Er bleibt auch bei seinem Sinnieren über Kunst einfach nur der freundliche Möbelhändler von nebenan.« (Ebd.)

bezeichnet werden will.¹⁹ In Interviews und Social-Media-Beiträgen distanziert sich Horzon ebenso vom Kunstbegriff. Gegen eine äußere Klassifikation als Kunst immunisiert sich Horzon dadurch, dass die autofiktionale, medienübergreifende Inszenierung rigoros geschlossen wird, sodass sie keine Metaposition zulässt und die Beobachter:innen stattdessen immer neu in den haltlosen Drehtürmodus versetzt.²⁰

Zugleich fungiert diese Form der Selbstinszenierung als Horzons Autorisierungsstrategie, um in einem dezisionistischen Akt der Werkherrschaft über die Frage zu entscheiden, ob ein Objekt oder Werk Kunst sei oder nicht. Belege dafür finden sich viele: Zum Beispiel postet Horzon am 21. Oktober 2022 ein Video auf Instagram, in dem man

19 Vgl. Horzon, *Das neue Buch* (Anm. 10), 284–287.

20 Die selbstreferenzielle Geschlossenheit der Inszenierung lässt sich anhand des Wikipedia-Rechtsstreits gut nachvollziehen: Man erfährt vom Ausgang dieser Auseinandersetzung am 19. November 2019 auf Horzons Instagram-Account. »Seit heute darf Wikipedia nicht mehr die Falschbehauptung verbreiten, ich sei Künstler oder Schriftsteller. Korrekt ist, dass ich Unternehmer und Sachbuchautor bin.« @rafael_horzon auf Instagram (19.11.2019), <https://www.instagram.com/p/B5CvDuNlrjH/> [konsultiert am 05.06.2023] Der Fall findet – wie erwähnt – Eingang in *Das neue Buch*, und zwar in Kapitel 25, das die Überschrift »Eine Falschbezeichnung« trägt. In diesem Kapitel liest die Figur Rafael Horzon seinem Gesprächspartner »die besten Passagen« aus dem Brief seiner Rechtsanwältin vor. Horzon, *Das neue Buch* (Anm. 10), 284. Dieser Brief, gekürzt um die dazwischengeschalteten Dialogpassagen, wurde als Zitat in Horzons Wikipedia-Eintrag eingefügt. Dadurch verändert sich der pragmatische Status des Briefes: von einem fiktional gerahmten Brief zu einem Beleg innerhalb eines faktualen Lexikon-Eintrags. Diese Zuschreibungen fiktional/faktual sind jedoch prekär, weil sich einerseits nicht überprüfen lässt, ob der Brief tatsächlich fiktional (oder möglicherweise doch faktual) ist, und weil andererseits der Wikipedia-Eintrag zu großen Teilen auf Horzons Selbstausagen beruht, die keine distanzierte Metaposition ermöglichen, sondern den Eintrag selbst in den Sog der autofiktionalen Inszenierungsdrehtür hineinziehen. Ein Interview mit Horzon im Deutschlandfunk Kultur (am 29.10.2019) verleiht dem Fall immerhin journalistische Validität. Vgl. Der Begriff »Künstler« als Geschäftsschädigung – Rafael Horzon im Gespräch mit Sigrid Brinkmann, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rafael-horzon-gegen-wikipedia-der-begriff-kuenstler-als-100.html> [konsultiert am 05.06.2023].

Slavoj Žižek vor dem Wanddekoriations-Laden sieht. Es handelt sich um eine zufällige Begegnung. Man hört Horzon aus dem Off: »And this is not art, this is not a gallery, this is just decoration«. Žižek redet trotzdem über Mark Rothko und Jackson Pollock, weshalb Horzon ihm nochmals erklärt, dass es sich nicht um Kunst, sondern Dekorationsobjekte handelt. Auf dieses Video reagieren in den Kommentaren einige der prominenteren Follower:innen von Horzons Account, darunter Christian Kracht mit einem roten Herzen und Johanna Adorjan mit der Frage: »Liest der kein Wikipedia?«²¹

Besteht die Herausforderung also gerade darin, Horzons Deklarationen ernst zu nehmen, die Beobachtungsrichtung umzukehren und davon auszugehen, dass Horzons Sachen einfach keine Kunst sind (oder sein wollen)? Woher kommt das Begehren, Horzon als Künstler zu etikettieren? Daher, dass er es gerade mit der beharrlichen Behauptung, überhaupt nichts mit Kunst zu tun zu haben, provoziert, ihm das Gegenteil nachweisen zu wollen.²²

Tatsächlich gibt es mehrere gute Gründe dafür, anzunehmen, dass es anders ist, als Horzon behauptet. Insbesondere die intertextuellen Referenzen und schelmischen Übertreibungen in der Selbstdarstellung als Möbelhändler liefern Indizien dafür, dass der Nicht-Kunst-Dezisionismus bei Horzon als ein konzeptkünstlerisches Programm zu verstehen ist, das Horzons Texte, die darum versammelten Paratexte sowie die Produkte und Projekte, die Horzon vermarktet, miteinschließt. Auch methodisch gesehen ist Horzon ein interessanter Fall. Denn jeder Werkherrschaft, wie Horzon sie offensiv für sich beansprucht, ist eine konstitutive Ambiguität inhärent, weil Werkherrschaft eben nicht nur die Herrschaft des Autors oder der Autorin über das Werk meint, son-

21 @rafael_horzon auf Instagram (21.10.2022), https://www.instagram.com/p/Cj-E_11sHLh/ [konsultiert am 22.06.2023].

22 »Ist Horzon nicht gerade deshalb Künstler, weil er mit so viel Aufwand die Illusion erschaffen will, es nicht zu sein?«, fragt Wolfgang Ullrich: Künstlerverdacht, <https://www.deichtorhallen.de/kolumne/verwechslungsgefahr-3> [konsultiert am 06.06.2023].

dern ebenso die Herrschaft des Werkes über den oder die Autor:in.²³ Werkherrschaft in diesem zweiten Sinne verschiebt den Akzent: und zwar weg von dem oder der Autor:in, die über die Intentionen, Grenzen und Verwendungen eines Werkes verfügen (das wäre Horzon, der sagt, es sei keine Kunst) hin zum Werk, in dem eine künstlerische Eigendynamik herrscht und das das Autor:innensubjekt als Texteffekt erst konstituiert.

Modern sein

Im Dezember 1999 tritt Horzon mit der Kolumne »Business Talk« in der Zeitschrift *De:Bug* in Erscheinung. Horzon wird als »Marketing-experte« und »Geschäftsführer der Unternehmensgruppe modocom« vorgestellt.²⁴ Die einleitenden Sätze der ersten Kolumne zeugen von der Semantik der New Economy um die Jahrtausendwende: »Träumen wir nicht alle insgeheim davon: Vom eigenen Unternehmen, von Break Even und Cash Flow, von Umsatz-, Absatz- und Gewinn-Steigerung?«²⁵ Horzon möchte erklären, »wie leicht der Weg nach ganz oben unter Umständen gegebenenfalls manchmal sein kann!«²⁶ Dass es sich bei diesem Text nicht einfach um eine konventionelle Erfolgs-Ratgeber-Kolumne im Ton des neoliberalen Zeitgeists handelt, darauf deutet die Häufung der einschränkenden Adverbien »unter Umständen«, »gegebenenfalls«, »manchmal« hin. Stutzen lässt einen auch ein Abschnitt der Kolumne, in der es um die Markteinführung eines neu erdachten Produkts geht:

23 Vgl. Matthias Schaffrick: Autorsubjekt und Werkherrschaft, in: Michael Wetzel (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft, Berlin/Boston, Mass. 2022, 203–222, hier: 205. Vgl. auch Matthias Schaffrick: Ambiguität der Autor-Werk-Herrschaft (Bosse, Luhmann, Jean Paul), in: Svetlana Efimova (Hg.): Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven (Sonderausgabe #3 von Textpraxis), 2 (2018), DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159528151> [konsultiert am 26.05.2023].

24 Rafael Horzon: Business Talk [Direkt aus Berlin], in: *De:Bug* 30 (Dez. 1999), 2.

25 Ebd.

26 Ebd.

Überschrift »C) Einführung des Neuprodukts:« mit der tautologischen Erläuterung: »Führen Sie Ihr Produkt ein.«²⁷ Mit solchen Stellen führt Horzon diesen »Business Talk« ad absurdum.

In der zweiten Folge der Kolumne geht es um die Frage, was es bedeutet, modern zu sein. Gleich zweimal findet sich in dem kurzen, vier-spaltigen Text die Zusammenfassung: »An der Weiterentwicklung mitwirken, die Dinge nach vorne treiben, nach vorne denken: All das zusammen bedeutet: *Modern sein!*«²⁸ Horzon stellt in der Kolumne Wissenschaft und Wirtschaft als Garanten bei der »Weiterentwicklung und der Verbesserung unserer Lebensumstände« heraus.²⁹ Zugleich partizipiert er mit der Formulierung ›modern sein‹ an einem ästhetischen Diskurs, für den bei Horzon neben anderen häufig Arthur Rimbaud als Stichwortgeber fungiert. Hier klingt Rimbauds Satz: »Man muß ganz und gar modern sein!«³⁰ an. Der Name Rimbaud taucht bei Horzon verschiedentlich auf. Eine Ausgabe der *Seher-Briefe* zum Beispiel ist auf dem Foto eines Bücherregals zu sehen, das Horzon für das Suhrkamp-Blog arrangiert hat.³¹ In der Danksagung, die im Impressum des *weissen Buches* zu finden ist, fällt auch der Name Rimbaud: »Der Autor dankt: Seinen Mitarbeitern und Partnern,/die ihm ein vollkommen sorgenfreies Leben ermöglichen./Ausserdem: Julius Caesar, Giacomo Casanova,/Arnolf E. Horaz, Christian Kracht, Novalis/und Arthur Rimbaud.«³² Die spielerisch-hyperbolische Form dieser Danksagung – mitsamt dem antikisierendem Anagramm des Autornamens – ist charakteristisch für Horzons »fröhliche[n] Größenwahn« und die intertextuelle Überreferenzialisierung sei-

27 Ebd.

28 Rafael Horzon: Business Talk [Direkt aus Rio de Janeiro], in: De:Bug 31 (Jan. 2000), 2 [Hervorhebung im Original fett, M. S.].

29 Ebd.

30 Arthur Rimbaud: Une saison en enfer/Ein Aufenthalt in der Hölle, in: ders.: Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe, übers. und hg. von Thomas Eichhorn, 4. Aufl., München 2010, 205–263, hier: 263.

31 <https://www.logbuch-suhrkamp.de/rafael-horzon/durch-die-bibliothek-von-rafael-horzon/> [konsultiert am 22.06.2023].

32 Horzon: Das weisse Buch (Anm. 17), 4

ner Texte.³³ In vielen Bezügen und Verweisen zitiert Horzon zumeist moderne Literatur und Kunst, nicht nur Rimbaud, sondern an anderer Stelle Duchamps Readymades, Malewitschs schwarzes Quadrat oder Richard Hamiltons Pop-Art. »Modern« heißt nicht zuletzt auch das Regal von *Moebel Horzon*.³⁴

»Modern sein« und der gegebene Rekurs auf die klassisch-ästhetische Moderne bilden insofern das Scharnier zwischen Horzons eigenwilligen unternehmerischen Projekten und den künstlerischen Referenzen, die er damit aufruft. Das Modern-Sein knüpft außerdem an ein Prinzip dezidiert *moderner* Autor:innenschaft an, die sich nicht auf eine Funktion allein festlegen lässt, sondern ein »multifunktionales Subjekt« etabliert, »das die Funktion Autor nicht mehr exklusiv und exemplarisch, sondern bloß partiell und phasenweise vertritt.«³⁵ Als Beispiele dienen in einem Buch über *Autorschaft und Management* »Broch als Industrieller und Kafka als Versicherungsangestellter, Svevo als Kaufmann und Eliot als Verlagslektor, Joyce als Privatgelehrter und Valéry als Staatsbeamter«³⁶ – »Horzon als Möbelhändler« ließe sich zu dieser Aufzählung hinzufügen. Zudem überschneidet sich der Slogan »modern sein« mit dem selbstunternehmerischen Imperativ der »Distinktion« und »Überschreitung«, der das Subjekt auffordert, »anders zu sein.«³⁷ Dieses Subjektivierungsprogramm führt Horzon wie seinen »Business Talk« ad absurdum, indem er zwar stets Neuheit behauptet,³⁸ seine Produkte sich aber als anspielungsreiche Parodien

33 Torsten Hahn: Die skulpturale Form der Literatur. Das Buch als ästhetisches Artefakt mit paradoxer Tiefe (Übersetzungsketten), in: ders., Nicolas Pethes (Hg.): Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung, Bielefeld 2020, 337–355, hier: 351.

34 Vgl. Horzon, *Das weisse Buch* (Anm. 17), 89. Vgl. <https://www.horzon.de/moebelhorzon/regalwaende.htm> [konsultiert am 15.06.2023].

35 Felix Philipp Ingold: *Autorschaft und Management*, Graz/Wien 1993, 16.

36 Ebd., 17.

37 Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2019, 285.

38 Vgl. das Nietzsche-Motto, das dem *neuen Buch* vorangestellt ist und in dem es in einer sprechenden Dreifachverneinung heißt: »Hab Niemanden nie nichts

oder Remakes bereits vorhandener Kunstwerke oder marktgängiger Produkte erweisen. Daraus resultiert eine bemerkenswerte ökonomisch-ästhetische Doppelcodierung, die in dieser Ausprägung (also mit einem eigenen Laden und dem Verkauf von Einrichtungsgegenständen) im gegenwärtigen Literaturbetrieb singular zu sein scheint. Die semantische Doppelcodierung macht den Reiz des Konzepts aus, das Horzon verfolgt, sodass ein Reentry der Unterscheidungen von Künstler und Unternehmer, von Autofiktion und Sachbuch, von Kunstwerk und Dekoration, von Einrichtungsgegenstand und Installation der Drehtür der autofiktionalen Unentscheidbarkeit andauernd neuen Schwung verleiht.

Der Freund

In der Danksagung des *weissen Buches* steht zwischen dem Autor-Anagramm Arnolf E. Horaz und Novalis der Name Christian Kracht. Kracht, als Figur, Name und Wegbegleiter, taucht bei Horzon an vielen Stellen auf. Im *weissen Buch* wird Kracht nicht nur in der Danksagung genannt, sondern er erscheint als Verfasser eines Blurbs auf der Rückseite (»FANTASTISCH!«), auf Fotos in den Teilen mit »Dokumentarfotos« und als Figur innerhalb der Erzählung. Auch *Das neue Buch* wartet mit einem Kracht-Blurb auf (»ERHEBEND!«), auch dort finden sich Fotos mit Kracht und er wird im Text erwähnt. Auf Horzons Instagram-Seite sieht man Fotos und Reels³⁹ mit Kracht, und Krachts Account (@mr.christiankracht) likt oder kommentiert (meistens mit einem roten Herzen) Horzons Beiträge und umgekehrt.

Für das von Kracht herausgegebene Magazin *Der Freund* (2004–2006) hat Horzon eine ironische Ratgeber-Kolumne über Themen wie unter

nachgemacht«, Horzon, *Das neue Buch* (Anm. 10), 9. Auch dieser Peritext reiht sich ein in die Verweise auf die Moderne.

39 Vgl. z.B. @rafael_horzon auf Instagram (01.12.2021), <https://www.instagram.com/p/CW8Cu6xgyTd/> [konsultiert am 20.06.2023].

anderem »Meine Werkzeuge«, »Meine Brotaufstriche«, »Meine Matratzen« geschrieben, die immer wieder neu bei »Folge eins« ansetzt. *Der Freund* findet auch im *weissen Buch* Erwähnung.⁴⁰ Ebenso wie dort indirekt auf das Theaterstück mit dem Titel *Hubbard* (2006) Bezug genommen wird, das Kracht und Horzon zusammen veröffentlicht haben.⁴¹ Kracht taucht also in verschiedenen medialen Konfigurationen auf, als Name und im Bild, im Text und paratextuell.

Diese Bezugnahmen können als Ausweis der Zusammenarbeit oder vielleicht auch der Freundschaft gelten, jedenfalls passen sie zur pop-literarischen und subjektpoetologischen Stilgemeinschaft. Kracht und Horzon verfolgen nämlich beide die gleiche autofiktionale, schelmenhafte Strategie, die keine Metapositionen vorsieht.⁴² Sie sind als Personen nicht greifbar, sondern immer »halb literarische Figur« (ob selbst- oder fremderzählt), halb Darsteller ihrer selbst.⁴³

In dieser hybriden Form schildert der Ich-Erzähler im *weissen Buch* seine erste Begegnung mit Kracht. Dieser steht eines Tages vor der Tür von Horzons Möbelladen. Er stellt sich als der »bekannte Schriftsteller«⁴⁴ vor und sei auf der Suche nach einer Anstellung. Horzon bietet ihm ein »unbezahltes Praktikum«⁴⁵ an, und dann liefern die beiden gemeinsam Regale aus. »Langsam wurde es Frühling. Übermütig kurvten wir in unserem Lieferwagen durch Berlin-Mitte und sangen dabei Seemannslieder.«⁴⁶ Dieses Zitat findet sich als Bildunterschrift unter einem Foto im zweiten Teil der »Dokumentarfotos« im *weissen Buch* wieder. Erläuternd steht dazu unten auf der Seite »Mit Christian Kracht

40 Vgl. Horzon, *Das weisse Buch* (Anm. 17), 171.

41 Vgl. Johannes Birgfeld: Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück *Hubbard* mit Seitenblicken auf *Der Freund*, in: ders., Claude D. Conter (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln 2009, 204–222.

42 Vgl. Kreknin (Anm. 12), 210. Zum Pikarischen bei Kracht vgl. Niels Werber: Krachts Pikareske. *Faserland*, neu gelesen, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44/175 (2014), 119–129.

43 Kreknin (Anm. 12), 210.

44 Horzon, *Das weisse Buch* (Anm. 17), 167.

45 Ebd.

46 Ebd.

beim Ausliefern von Regalen«. ⁴⁷ (Abb. 1) Horzon sitzt schielend am Steuer eines Fahrzeugs. Kracht, neben ihm auf dem Beifahrersitz mit einer Straßenkarte in der Hand, schaut in die eine und zeigt mit dem Finger in die andere Richtung. Das Foto illustriert Krachts und Horzons Irrfahrten durch Berlin-Mitte. Die Gestik und Mimik der beiden drückt auf übertriebene Weise Konfusion und Orientierungslosigkeit aus. Aber nicht nur das. Zugleich lässt sich dieses Bild auf eine Werbekampagne des Bekleidungsunternehmens *Peek und Cloppenburg* beziehen, für die Kracht nicht mit Horzon, sondern zusammen mit Benjamin von Stuckrad-Barre Ende der 1990er Jahre posierte. Das Bild der wilden Fahrradfahrt von Stuckrad-Barre (in Schräglage) und Kracht mit bunten Ballons der »Gelateria Gino« markiert gewissermaßen einen Paradigmenwechsel im literarischen Feld. Das Werbebild inszeniert literarische Autorschaft in ihrer dominant männlichen, pop-literarischen Form jenseits von Literatur und Kunst im Kontext von Markennamen, bunt-knalligen Oberflächen und Konsum. Nichts weist auf die hochkulturelle Exklusivität, die ästhetische Autonomie oder das politische Engagement der Literatur hin. Stattdessen werden Sichtbarkeit, Popularität und kommerzieller Erfolg als Maßstäbe profiliert. Stuckrad-Barre erläutert das in einem Interview: »So viele Menschen wie möglich sollen unsere Bücher kaufen und lesen – darum geht es.« ⁴⁸ Darum geht es auch bei Horzon, allerdings sollen nicht nur Bücher, sondern auch Regale verkauft werden. Horzon steht in dieser von Stuckrad-Barre und Kracht begründeten pop-literarischen Tradition, die sich generell reflexiv zu den Phänomenen und Bedingungen der Populär-, Alltags- und Konsumkultur verhält. Er affirmiert die pop-literarischen P&C-Prinzipien der Vermarktung und des Konsums, die Stuckrad-Barre mit

47 Die Bildteile der Bücher sind unpaginiert. Das hier erwähnte Foto findet sich im Teil zwischen den Seiten 144 und 145.

48 So Stuckrad-Barre in einem gemeinsam mit Kracht gegebenen Interview, geführt von Anne Philipp und Rainer Schmidt: »Wir tragen Größe 46«, in: *Die Zeit* 37 (09.09.1999), https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/komplettansicht [konsultiert am 19.06.2023].

dem im gleichen Interview geäußerten Satz »Es darf wieder gekauft werden« auf den Punkt bringt.⁴⁹

Abb. 1: Rafael Horzon: Das weisse Buch, Berlin 2010, unpaginiert [Dokumentarfotos – Teil 2], vgl. Fußnote 47; mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.



49 Ebd. Horzons Verhältnis zur Pop-Ästhetik und zur Popularität ist Gegenstand eines anderen Aufsatzes, vgl. Matthias Schaffrick: Popästhetik und Popularitätssehnsucht bei Rafael Horzon. Über Pop-Literatur, *Moebel Horzon* und Instagram, in: Stephanie Catani, Christoph Kleinschmidt (Hg.): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*, Berlin/Boston, Mass. [im Erscheinen].

Allerdings folgen Horzons Produkte diesen ökonomischen Prinzipien nur, um sie zugleich zu überstilisieren, zu persiflieren und dadurch Distanz zu ihnen aufzubauen. Von diesem Verfahren zeugt zum Beispiel die schelmisch-hyperbolische Selbstdarstellung im Klappentext des *weisen Buches*.⁵⁰ In diesem Sinne lässt sich das Bild mit Kracht als Parodie der P&C-Werbung verstehen und zugleich als Kommentar zur Orientierungslosigkeit im literarischen Feld, die bezüglich der Kriterien herrscht, nach denen über das künstlerische Gelingen oder Nicht-Gelingen geurteilt wird.⁵¹ Wo geht es hier lang? Zu Verkaufserfolg, Popularität, Öffentlichkeit oder zu Autonomie, Selbstreferenz, Kunstsystem.

Shelfies

Die demonstrative Nähe zu Kracht (und nicht zu Stuckrad-Barre) gibt einen Hinweis, in welche Richtung Horzons Weg führt. Auf der Homepage von *Moebel Horzon* finden sich wie in einem Möbelkatalog viele Fotos von Einrichtungsbeispielen mit Horzon-Regalwänden, darunter ein Bild mit dem jungen Christian Kracht, der in seltsam artifizierender Geste mit schüchternem Blick ein Regal präsentiert. Unter dem Bild steht: »Besonders schön wirken grosse Regalwände, wenn nicht alle

50 »Rafael Horzon – Möbelmagnat, Originalgenie und Apfelkuchentycoon. Als Student und Paketfahrer gescheitert, baut er über Jahre hinweg ein Firmenimperium auf: Modelabel, Partnertrennungsagentur, Nachtclub, Fachgeschäft für Apfelkuchenhandel – eine bahnbrechende Idee jagt die nächste: Mit einem Föhn verstört er die Kunstwelt, mit der Kopfkrawatte revolutioniert er die Welt der Mode und schafft es, mit der Erfindung des perfekten Buchregals einen schwedischen Möbeldiscounter fast vollständig vom Markt zu verdrängen. Auf dem Höhepunkt seines an Ereignissen nicht armen Lebens hält er inne und blickt zurück. Und siehe da: Rafael Horzon erweist sich auch noch als überaus charmanter und intelligenter Erzähler.« Horzon, *Das weisse Buch* (Anm. 17), Klappentext [Schutzumschlag Innenseite, vorne].

51 Mittlerweile ist die Rede vom »Kriteriennotstand in der Kunst«, so bei Wolfgang Ullrich: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022, 38.

Fächer restlos mit Büchern gefüllt werden. Im Bild ca. 14 MODERN-Module im Material Birkenesperrholz weiss beschichtet.«⁵² Bemerkenswert ist diese Beschreibung nicht wegen ihrer Untertreibung (nur 16 von 139 Regalfächern sind gefüllt), sondern deswegen, weil das Bild das Regal als Regal zeigt jenseits seiner Funktion, als Stauraum für Bücher zu dienen. Die opulente Leere des Regals verweist auf das Regal selbst.

Mit seinem Möbelunternehmen hebt Horzon die Rolle von Regalen als Medium der Literatur hervor.⁵³ Wer ein paar Bücher und Ordner hat, benötigt ein Regal, und wer ein Regal besitzt, benötigt Bücher, um das Regal zu füllen. Regale sind nicht nur Stauraum für Bücher, sondern sie bedingen auch die Art und Weise der Sortierung und der Präsentation von Büchern, und zwar sowohl privat wie auch im Buchhandel und in Bibliotheken. Horzons Idee, als Schriftsteller Regale zu produzieren und zu vertreiben, ist daher nur folgerichtig und absolut plausibel.⁵⁴ Horzons Bücher und seine Regale verweisen auch gestalterisch aufeinander.

52 <https://www.horzon.de/moebelhorzon/regalwaende.htm> [konsultiert am 20.06.2023].

53 In den gegenwärtigen Debatten über die Materialität und Medialität der Literatur werden Regale bislang vernachlässigt. Kein Eintrag zum Regal findet sich zum Beispiel im Handbuch Medien der Literatur, hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer, Berlin/Boston, Mass. 2013.

54 Horzon schildert, wie ihm die Idee für das Möbelunternehmen gekommen ist: »Zwei Jahre nach der Gründung der Wissenschaftsakademie hatten sich viele Aktenordner in meinem Büro angesammelt. Ich versank im Chaos. Um dieses Chaos zu ordnen, brauchte ich Regale. Alle Regale, die es zu kaufen gab, waren geschmacklos, oder sie waren so teuer, dass ich sie mir nicht leisten konnte. Ich sah nur noch zwei Wege: Mich dem Diktat der skandinavischen Möbelindustrie anzupassen, oder das Chaos hinzunehmen. Beide Wege waren für mich undenkbar. Ich überlegte eine Zeit lang und fand den Dritten Weg: Ich entwarf ein Regal, das sehr einfach, billig und praktisch war. Das Regal war aus wenigen Platten zusammengesetzt. [...] Viele Menschen interessierten sich für dieses neuartige Regal, und ich entschloss mich, ein eigenes Möbel-Unternehmen zu gründen.« Horzon, *Der Dritte Weg* (Anm. 18), 15. Angaben zu den Preisen der Regalmodule finden sich auf der Internetseite von *Moebel Horzon*; <https://www.horzon.de/moebelhorzon/regalwaende.htm> [konsultiert am 27.06.2023].

Die Einstanzen in den Schutzumschlag der Bücher seien, so Torsten Hahn, »analog zu den Regallöchern für die Steckdübel« im IKEA-Klassiker *Billy* konzipiert.⁵⁵ Und diese Beziehung zu IKEA ergibt sich dadurch, dass Horzon mit seinem Regal erklärtermaßen darauf abzielt, den »schwedischen Möbeldiscounter« vom Markt zu verdrängen, wie im *weissen Buch* berichtet wird.⁵⁶

Abb. 2: @rafael_horzon auf Instagram (28.07.2017), vgl. Fußnote 57; mit Rafael Horzons freundlicher Genehmigung.



55 Vgl. Hahn (Anm. 33), 351.

56 Das Zitat stammt aus dem in Anm. 50 zitierten Klappentext des *weissen Buches*. Vgl. auch Horzon, *Das weisse Buch* (Anm. 17), 87–89.

Das Regal ist bei Horzon aber nicht nur Möbelstück und Medium der Literatur, sondern – wie für soziale Medien typisch – auch Element der Selbstdarstellung. Besonders bemerkenswert ist das Bild, das am 28. Juli 2017 als Beitrag auf Instagram gepostet wurde und das auch als Profilbild seines Accounts genutzt wird. Laut Caption, das »wahrscheinlich beste Foto, das je von mir gemacht wurde«.⁵⁷ (Abb. 2) Horzon schaut stierend hinter einem weißen, raumhohen Regalelement hervor, das er mit der einen Hand umfasst, während er in der anderen Hand eine Pfeife hält. Im Hintergrund stehen weitere, leere Regale. Das Bildarrangement und Horzons Haltung wirken artifiziell. Die leeren Regale verweisen ähnlich wie im Bild, auf dem Kracht zu sehen ist, auf sich selbst, nicht auf Horzon oder seine Bücher. Diese Art der Möbelfotografie unterscheidet sich auf zweierlei Weise von der eines Möbelhauses: einerseits durch die Entleerung und damit Entfunktionalisierung der Regale, andererseits durch die Tatsache, dass der Möbelunternehmer selbst seine Regale präsentiert.

Horzons Form der Selbstinszenierung stellt unterdessen eine Verbindung her zu den Shelfies und Bookshelf-Touren, die auf Social-Media-Plattformen populär sind und ein Teil jener Trends sind, die unter Bezeichnungen wie – je nach Plattform – Booktube, Bookstagram oder Booktok firmieren.⁵⁸ Aber auch davon nehmen Horzons

57 @rafael_horzon auf Instagram (28.07.2017), <https://www.instagram.com/p/BX FmLMGg7iD/> [konsultiert am 22.06.2023].

58 »Ein beliebtes Format der Booktuber ist etwa die »Bücherregal-Tour«, bei der die gesammelten Errungenschaften der eigenen Leserbiografie präsentiert werden. [...] Die Buchrücken werden nach ästhetischen Kriterien geordnet – nach Farbe oder Größe, gebundenen oder ungebundenen Ausgaben – und immer wieder umsortiert,« schildert Erika Thomalla: Bücheremphase. Populäre Literaturkritik und Social Reading im Netz, in: Steffen Martus, Carlos Spoerhase (Hg.): Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel (TEXT+KRITIK Sonderband) München 2018, 124–136, hier: 125f. Zu Bookshelf-Touren vgl. Ute Schneider: Bücher zeigen und Leseatmosphären inszenieren – vom Habitus enthusiastischer Leserinnen und Leser, in: Steffen Martus, Carlos Spoerhase (Hg.): Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel (TEXT+KRITIK Sonderband), München 2018, 113–123, hier 114–116.

Shelfies Abstand. Zwar imitiert er die Medienpraktiken der Bookfluencer:innen, aber von deren »opulent gefüllten und wohlgeordneten Bücherregalen«,⁵⁹ die Lesefreude und Bibliophilie sichtbar machen sollen, unterscheiden sich Horzons Regale durch Leere. Dadurch wird das Shelfie-Format auch der Funktion entkleidet, die eigene Lesebiografie und die Wertschätzung für die Materialität des Buches in Szene zu setzen. Stattdessen rückt das Regal in den Vordergrund.

Und warum die Pfeife? Bei der Pfeife handelt es sich offenbar um eine Anspielung auf René Magrittes Zeichnung *Ceci n'est pas une pipe*. Dafür spricht auch der Grad an Stilisierung und Artifizialität des Bildes. Über die Pfeife, die Horzon auf dem Foto in der Hand hält, wird das »Magritte-Paradox«, über das Foucault im Anschluss an *Die Ordnung der Dinge* geschrieben hat, als Vergleichsparadigma der Selbstdarstellung aufgerufen.⁶⁰ Mit dieser Referenz auf die klassische Moderne schließt sich auch der Kreis zum programmatischen »modern sein« aus der oben behandelten »Business Talk«-Kolumne.

Die Verbindung zwischen moderner Ästhetik und Instagram, die Horzon mittels dieses Bildes herstellt, ist bemerkenswert, weil Magrittes Zeichnung einer Pfeife, unter der steht »Dies ist keine Pfeife«, das Verhältnis zwischen einer Abbildung oder einem Foto und dem dazugehörigen Text aufbricht, das auch für Instagram stilprägend ist.⁶¹ Magrittes Zeichnung stellt den Unterschied zwischen diesen Zeichenordnungen heraus; also zwischen »figürlicher Darstellung (welche Ähnlichkeit einschließt) und sprachlicher Referenz (welche Ähnlichkeit ausschließt)«. ⁶² Dieses Verhältnis überführt Magritte laut Foucault »in einen Raum ohne Stabilität, ohne Anhaltspunkte und ohne Koordina-

59 Thomalla (Anm. 58), 126.

60 Vgl. Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, übers. von Walter Seitter, München 1997 [1973]. Vgl. dazu Niels Werber: Art. »Repräsentation/repräsentativ«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Studienausgabe, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 5, 264–290, hier: 284f.

61 Vgl. Foucault, *Dies ist keine Pfeife* (Anm. 60), 21.

62 Ebd., 25.

ten«. ⁶³ Einen solchen Raum erzeugt Horzon mit seinen schelmischen Spielereien, die sich jeder ordnenden, stabilisierenden Metaposition verweigern. Die von Foucault rekonstruierte Krise der Repräsentation führt in der Literatur und Kunst der Moderne dazu, dass die fremdreferenzielle Repräsentationsfunktion der Sprache und der Bilder zurücktritt zugunsten der Selbstreferenz der Signifikanten und ihrer Form, »so als könnte ihr Diskurs nur zum Inhalt haben, ihre eigene Form auszusagen.« ⁶⁴ Wenn Horzon also von seinen Büchern, Regalen, Wand- und Raumdekorationsobjekten behauptet, dies alles sei keine Kunst, dann ist das in dem Modus der Desidentifikation zwischen den Wörtern und den Dingen, zwischen Signifikat und Signifikant zu verstehen, mit dem Magritte seiner Zeichnung einer Pfeife den Satz »Dies ist keine Pfeife« hinzufügt.

63 Ebd., 51.

64 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974 [1966], 366.

Inszenierte Intimität

Intimes Schreiben?

Autobiografische Depressionsnarrationen auf Facebook, Instagram und Twitter

Marcella Fassio

Einleitung – Depressionen erzählen in Social Media

Social Media leben von inszenierten Einblicken in das private Leben der User:innen. Seien es Postings des Essens, aus dem Urlaub, aus dem Bett oder kurze Tweets aus der U-Bahn, aus dem Büro oder von der Party – sie alle inszenieren Authentizität und Intimität. In den letzten Jahren wurden diese Einblicke erweitert von Tweets aus der Psychiatrie, von Fotografien von verweinten Gesichtern und unaufgeräumten Wohnungen mit verschimmelten Essensresten. Social-Media-Autor:innen erzählen nun von ihrer Depression, von ihren Suizidgedanken und ihrem Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik. Damit wird eine Auseinandersetzung mit psychischen Erkrankungen, die bereits eine lange Tradition in der Literatur mit eigenen Motiv- und Narrativrepertoires hat, in Social Media implementiert. Auf Social-Media-Plattformen wie Facebook, Instagram und Twitter werden diese literarischen Motiv- und Narrativrepertoires aufgenommen, zugleich bilden sich dort aufgrund anderer medialer Praktiken, beispielsweise dem Nutzen der Hashtags #notjustsad oder #ausderklapse, neue Depressionsnarrationen aus. Seit Anfang der 2010er Jahre spiegelt sich diese sozialmediale Bekenntniskultur auch zunehmend im analogen Buchmarkt wider, wie sich an den Depressionsnarrationen von Schriftsteller:innen, wie Thomas Melles *Die Welt im Rücken* oder Benjamin Maacks *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm*

sein, aber auch von anderen Personen des öffentlichen Lebens, z.B. Miriam Meckels *Brief an mein Leben*, Kurt Krömers *Du darfst nicht alles glauben, was du denkst: Meine Depression* oder *Mein schmerzhaft schönes Trotzdem* von Birgit Vorsamer zeigt.

Anhand der Social-Media-Kanäle der Mental-Health-Influencerin Charis Krüger, der Schriftstellerin Kathrin Weßling sowie des Journalisten Martin Gommel untersucht dieser Beitrag mithilfe der Verknüpfung einer narratologischen und praxistheoretischen Perspektive gegenwärtige autobiografische Repräsentationen von Depressionen in den Social Media. Durch welche Erzählverfahren werden die Autor:innen-Subjekte in diesen Depressionsnarrationen entworfen? Wo lassen sich diese Autor:innen-Subjekte und Narrationen zwischen dem Anspruch auf Singularität und dem Unterliegen normativer Strukturen und Narrative verorten? Und durch welche Verfahren und Inhalte wird Intimität konstruiert?

Als Depressionsnarration fasse ich das Erzählen über eine depressive Erkrankung,¹ die psychische (und damit verknüpft physische) Symptome beschreibt. In den Narrationen erfolgt eine explizite (Selbst-)Diagnose der Depression. Da in diesen Narrationen neben Depressionen oft weitere psychische Erkrankungen verhandelt wer-

1 Nach Definition der WHO erlebt eine Person in einer depressiven Episode »depressed mood (feeling sad, irritable, empty) or a loss of pleasure or interest in activities, for most of the day, nearly every day, for at least two weeks. Several other symptoms are also present, which may include poor concentration, feelings of excessive guilt or low self-worth, hopelessness about the future, thoughts about dying or suicide, disrupted sleep, changes in appetite or weight, and feeling especially tired or low in energy.« WHO: Depression, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/depression> [konsultiert am 28.02.2023].

den, lassen sich Depressionsnarrationen als Teil von Mental-Health-Narrationen verstehen.²

Die digitalen Depressionsnarrationen zeichnen sich, so meine These, einerseits durch Praktiken der Selbstsorge, andererseits durch Praktiken der Vergemeinschaftung aus. Selbstsorge und Vergemeinschaftung sind Teil einer Subjektivierung, die sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene erfolgen kann. Durch das Nutzen von Hashtags, das scheinbar unmittelbare Posten von Beiträgen und den Austausch mit Leser:innen werden zum einen die Möglichkeiten von Social Media genutzt, zum anderen werden prädigitale Inszenierungspraktiken von psychopathografischer Autor:innenschaft aufgenommen.

Erzählen in Social Media als Praktik der Subjektivierung

Mit Rückgriff auf Michel Foucaults Überlegungen zur Selbstsorge und Andreas Reckwitz' Konzept von Subjektivierungspraktiken verstehe ich das öffentliche autobiografische Erzählen in den Social Media, welches die eigene Depression zum Thema nimmt, als eine Praktik, durch die das Selbst konstruiert wird und sich konstruiert. Hier schliesse ich an einen praxistheoretischen Ansatz an und folge der Annahme, dass sich Subjekte durch Praktiken ausbilden.³ Soziale Praktiken verstehe ich dabei in Anlehnung an die Soziologen Theodore Schatzki und Andreas Reckwitz als »ein typisiertes, routinisiertes und sozial ›verstehbares‹ Bündel von Aktivitäten.«⁴ Sie sind durch eine historisch-spezifische Materiali-

2 Die WHO fasst Mental Health als »an integral and essential component of health. [...] mental health is more than just the absence of mental disorders or disabilities«. WHO: Mental health. Strengthening our response, <https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-strengthening-our-response> [konsultiert am 28.02.2023].

3 Vgl. Andreas Reckwitz: *Subjekt*, Bielefeld 2008, 140.

4 Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), 282–301, hier: 289.

tät gekennzeichnet⁵ und an ihnen sind zum einen Körper, zum anderen Artefakte beteiligt.⁶ Zugleich sind sie durch ein internalisiertes Wissen, wie sich ein Subjekt zu verhalten habe, geformt.⁷ Mediale Praktiken, wie auch Praktiken des Schreibens, können nach Reckwitz als selbstreferenzielle Praktiken, also als Praktiken »im Umgang des Subjekts mit sich selbst«,⁸ gefasst werden. Hier schließt Reckwitz an Foucaults Konzept der Technologien des Selbst an. Diese seien

reflektierte und willentliche Praktiken [...], durch die die Menschen nicht nur Verhaltensregeln für sich festlegen, sondern sich auch selbst zu verwandeln, sich in ihrem einzigartigen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte beinhaltet und gewissen Stilkriterien genügt.⁹

Verknüpft sind diese Praktiken mit der Sorge um sich selbst.¹⁰ Die Darstellungspraktiken in Social Media können ebenfalls als Technologien des Selbst gefasst werden. Zugleich sind sie als intersubjektive sowie als interobjektive Praktiken zu verstehen, da die Subjekte miteinander agieren und diese Praktiken mithilfe von Artefakten, dem Smartphone beziehungsweise dem Computer, vollziehen. Der vorliegende Beitrag geht davon aus, dass im Erzählen der eigenen Depression Subjektivierung stattfindet. Zentraler Teil dieser Subjektivierung ist die Sorge um sich selbst. Da es sich im Fall der Social-Media-Postings um ein

5 Vgl. Andreas Reckwitz: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation, in: Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer, Gesa Lindemann (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt a.M. 2008, 188–209, hier: 191f.

6 Vgl. Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken (Anm. 4), 290.

7 Vgl. Reckwitz, Subjekt (Anm. 3), 136.

8 Ebd., 135f.

9 Michel Foucault: Gebrauch der Lüste und Techniken des Selbst [1983], in: ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von François Ewald, Daniel Defert, Frankfurt a.M. 2005, Bd. 4, 658–686, hier: 666.

10 Michel Foucault: Technologien des Selbst [1984], in: Foucault, Schriften (Anm. 9), 966–999, hier: 970.

öffentliches und interaktives Erzählen handelt, kann es außerdem zu einer Vergemeinschaftung mit anderen Erkrankten kommen.

Autor:innenschaft in Social Media

Um die autobiografischen Depressionsnarrationen der Social-Media-Kanäle angemessen fassen zu können, ist es notwendig, die medialen Besonderheiten zu berücksichtigen. Medien generieren Praktiken, zugleich wirken sich Praktiken der Nutzung auf Medien aus. Die Darstellungsmöglichkeiten des Mediums formen dabei den Inhalt. Das Internet fasse ich, anschließend an Jill Walker Rettberg, aufgrund der dort vorliegenden Vielfalt von medialen Formen, nicht als *ein* Medium, sondern als medialen Rahmen, der verschiedene Medien, wie zum Beispiel das Tagebuch oder den Brief, sowie entsprechende Formen und Genres in sich aufnimmt, kombiniert und digital modifiziert.¹¹ Neue Medien, so Marie-Laure Ryan, »give birth to new forms of text and to new forms of narrative, which in turn may be codified into genres«. ¹² Dabei können die Möglichkeiten des Mediums zur ästhetischen Gestaltung genutzt werden oder sie werden nur als Übertragungskanal etablierter Formen verwendet.¹³ Durch die Entwicklung digitaler Technologien entstehen damit neue Selbstpraktiken,¹⁴ die zugleich vorhandene Praktiken, beispielsweise den Umgang mit schriftlichen und audiovisuellen Medien, aufnehmen.¹⁵ Subjekttechniken in Social Media

11 Jill Walker Rettberg: *Blogging*, Cambridge, UK 2014, 32.

12 Marie-Laure Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister, Tom Kindt, Wilhelm Schernus (Hg.): *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York 2005, 1–23, hier: 20.

13 Ebd.

14 Vgl. Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006, 450f.

15 Vgl. ebd., 575.

ist eine hohe Konventionalisierung inhärent,¹⁶ da die Plattformen der Selbstdarstellung normativ auf die Subjektivierung wirken. So gibt die jeweilige Plattform vor, auf welche Art und Weise Mitteilungen gepostet werden können, beispielsweise, welches Medium und wie viele Zeichen genutzt werden können. Durch diese Regularisierungen kommt es zu einer Homogenisierung der User:innen.¹⁷ In Social Media wird außerdem besonders deutlich, dass Subjektivierung von der Anerkennung durch andere abhängig ist, wird hier doch durch Likes und Kommentare der Content und die Person bewertet.¹⁸

Autor:innenschaft in Social Media umfasst ganz unterschiedliche Produktionsformen von Text (im weiten Verständnis) und ist nicht auf Schriftsteller:innen des traditionellen Literaturbetriebs beschränkt.

Für die Betrachtung von Social-Media-Narrationen sind zunächst Praktiken der Interaktivität zentral. Diese kann durch die Interaktion mit den Rezipient:innen¹⁹ sowie durch Hyperlinks²⁰ vorliegen. Die Verlinkung kann innerhalb eines Social-Media-Kanals erfolgen, z. B. durch das Teilen von Beiträgen, sowie eine Referenz auf andere Webinhalte darstellen. Die Leser:innen können Beiträge liken, teilen und kommentieren. In diesem Prozess kann es zu ergänzenden Korrekturen und Anmerkungen kommen. Die Kommentare können unterstützend oder zurückweisend wirken.²¹ McNeill spricht mit Blick auf die Interaktivität in

16 Vgl. Innokentij Kreknin, Chantal Marquardt: Einleitung. Subjekthaftigkeit, Digitalität, Fiktion und Alltagswirklichkeit, in: dies. (Hg.): Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit (Sonderausgabe #1 von Textpraxis), 2016, 1–20, hier: 10.

17 Laurie McNeill: There Is No ›I‹ in Network. Social Networking Sites and Posthuman Auto/Biography, in: *Biography* 35/1 (2012), 65–82, hier: 70.

18 Vgl. Roberto Simanowski: Soziale Netzwerke (Social Media), in: Matías Martínez (Hg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017, 95–98, hier: 95.

19 Vgl. Florian Hartling: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets, Bielefeld 2009, 221.

20 Vgl. Jay Bolter: Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens, übers. von Stefan Münker, in: Sandro Zanetti (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, 318–337, hier: 323.

21 Doris Tophinke: Internet, in: Martínez (Anm. 18), hier: 72.

Social Media von einem »networked subject«, das »produced« wird.²² Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die erzählenden Subjekte weiterhin Möglichkeiten haben, auf ihren eigenen Profilen zensierend einzugreifen, Kommentare zu löschen oder User:innen zu blockieren.

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Social Media stellt Intermedialität dar. Irina Rajewsky folgend verstehe ich Intermedialität »als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene«.²³ Sie umfasst den Medienwechsel, die Medienkombination sowie intermediale Bezugnahmen. Auch Social-Media-Darstellungen weisen Intermedialität auf, da sich die Darstellungsmöglichkeiten des schriftlichen Erzählens durch die Integration von Fotografien, Audio- und Videodateien erweitern. Die Kombination von Text und Bild ist auf verschiedene Weisen möglich, bei denen entweder das eine Medium das andere dominiert oder beide gleichberechtigt arrangiert sind. Hier ist zu berücksichtigen, dass besonders durch Fotografien Unmittelbarkeit, Glaubwürdigkeit und Authentizität inszeniert wird.²⁴

Grundlegend für Autor:innenschaft in Social Media ist des Weiteren die konstruierte zeitliche Nähe zwischen Ereignis, Veröffentlichung und Rezeption. Die zeitliche Struktur wird minutiös durch den Zeitstempel der Postings protokolliert. Durch das Posten von Beiträgen mit dem Smartphone wird das Erleben und das Berichten scheinbar eingeführt. Das mobile Gerät, das bequem transportiert und an jeden Ort mitgenommen werden kann, ermöglicht das Verfassen von Postings zu jeder Zeit und an jedem Ort. Dadurch suggerieren die Einträge (und die hinzugefügten Fotografien) noch stärker als das öffentliche Schreiben am Laptop Authentizität, Unmittelbarkeit und Intimität.

Intimität auf Social Media verstehe ich als Teil der Inszenierung von Authentizität, und damit als Resultat spezifischer künstlerischer Dar-

22 McNeill (Anm. 17), 74.

23 Irina Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen 2002, 12.

24 Vgl. Marie-Laure Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, in: Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (Hg.): *Intermediality and Storytelling*, Berlin 2010, 8–26, hier: 16.

stellungspraktiken.²⁵ Authentizität als performativer und ästhetischer Effekt²⁶ ist also »nichts Ursprünglich-Echtes, sondern vielmehr etwas künstlich zu Inszenierendes«. ²⁷ Auch Erika Fischer-Lichte stellt heraus, dass »[d]er Eindruck von Authentizität [...] gerade als Ergebnis einer besonders sorgfältigen Inszenierung [entsteht]«. ²⁸ Weixler spricht diesbezüglich von einem »Authentizitäts-Pakt«, den die Rezipient:innen mit den medialen Produkten eingehen, wenn sie diesen »aufgrund bestimmter narrativer Verfahren (*discours*) und Inhalte (*histoire*) den Status »authentisch« [zuschreiben].« ²⁹ Für die *histoire* nennt Weixler drei Aspekte, die Authentizität fördern: den Erzählgegenstand, (insbesondere Trauma, Tod und Gewalt), die Kontingenz (verstanden als Zufälligkeit) und die Raumkonstruktion (z.B. Privaträume, Schlafzimmer).³⁰

Anschließend hieran verstehe ich Intimität als ein Konstrukt, das erstens aufgrund der inhaltlichen Thematisierung, zweitens aufgrund medialer Verfahren sowie drittens auf Seite der Rezipient:innen hergestellt wird. Gerade die Darstellung der eigenen psychischen Erkrankung, verstanden als existenzielle Extremsituation, fordert Authentizität ein und wird als authentisch rezipiert.

25 Wolfgang Funk, Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, in: dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2014, 7–23, hier: 10.

26 Jutta Schlich: Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte, Berlin 2002, 14.

27 Stefanie Kreuzer: Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst, in: Wolfgang Funk, Lucia Krämer (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2014, 179–204, hier: 181.

28 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004, 331.

29 Antonius Weixler: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin/Boston, Mass. 2012, 1–32, hier: 23.

30 Ebd., 27–29.

Autobiografische Krankheitsnarrationen

Autopsychopathografische Social-Media-Narrationen berichten über das Leben mit einer psychischen Erkrankung und sind insofern als Krankheitsnarrationen zu fassen. Als (auto-)biografische *illness narratives* beschreiben sie den Krankheitsprozess aus der eigenen Sicht.³¹ Das Erzählen stellt hier eine Alternative zu medizinischen Sichtweisen dar. Autobiografische Krankheitsnarrationen werden zumeist als Möglichkeit des kranken Subjekts aufgefasst, eine Stimme im medizinischen Diskurs zu erlangen.³² Anne Hunsaker Hawkins hebt in ihrer Studie *Reconstructing Illness* hervor, dass in Autopathografien Krankheit Sinn zugeschrieben werde.³³ Das Erzählen erhält die Funktion des Therapeutischen und des Bewältigens traumatischer Ereignisse.³⁴ Darüber hinaus kann das Schreiben über die Krankheit als ein öffentlicher Kommunikationsakt der Hilfe für andere Betroffene dienen.³⁵

Ähnliche Merkmale stellt Brigitte Boothe mit Blick auf das Erzählen im psychotherapeutischen Gespräch heraus. Zentral für das therapeutische Erzählen sei, dass das Kranksein Teil des Lebensentwurfs und eines neuen Selbstverständnisses werde.³⁶ Boothe verweist zudem auf die narrative Konstruktion des Ichs im psychotherapeutischen Gespräch.³⁷ Gerade durch die hierdurch entstehende zeitliche und kreative Distanz

31 Lars-Christer Hydén: Medicine and Narrative, in: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, Oxford 2005, 293–297, hier: 294.

32 Vgl. Anne Hunsaker Hawkins: *Reconstructing Illness*. Studies in Pathography, West Lafayette, Ind. 1999, 12.

33 Vgl. ebd., 18.

34 Vgl. ebd., 24.

35 Vgl. ebd., 25.

36 Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, in: Christian Klein, Matías Martínez (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart 2009, 51–80, hier: 54.

37 Ebd., 75.

sehen auch Gabriele Lucius-Hoene und Carl Eduard Scheidt einen Bewältigungsschritt.³⁸ Das Potential des Erzählens finde sich zum einen auf der Textebene, da die Erzählinstanz »im Erzählen eine andere erkenntnistheoretische Position einnimmt als die des Protagonisten der Erfahrung«.³⁹ Zum anderen sei die interaktive Gestaltung des Erzählens zentral für die Bewältigung.⁴⁰ Das Erzählen könne in unterschiedlichen Formen als Bewältigungsleistung fungieren, unter anderem »als Strukturierung des Problems und als kognitive Ordnungsleistung«, »als Wiederherstellung verlorengegangener Autonomie«, »als Identitätsvergewisserung und -herstellung« sowie »als Sinnstiftung«.⁴¹ Diese möglichen Funktionen des Erzählens sind mit Blick auf die drei untersuchten Depressionsnarrationen auf Facebook, Instagram und Twitter zentral, da die Depression dort als einschneidendes Erlebnis verhandelt wird, das nicht zuletzt das Erzählen selbst begründet.

Facebook – Charis' Lifestyle

Auf der Facebook-Seite *Charis' Lifestyle* berichtet Charis Krüger seit 2015 von ihrem Leben mit Depressionen und Borderline.⁴² Auf dem Titelbild bezeichnet Krüger ihre Seite als »Mental-Health-Blog« und sich selbst als »Persönliche Expertin für Depression & Borderline«. Die Facebook-Seite ist eingebunden in eine plattformübergreifende Social-Media-Präsenz, die ebenfalls ein Profil bei Instagram, TikTok und Pinterest, einen YouTube-Kanal sowie einen Webshop enthält. Die Facebook-Seite stellt jedoch das zentrale Kommunikationsmedium dar. Hier postet

38 Gabriele Lucius-Hoene, Carl Eduard Scheidt: Bewältigen von Erlebnissen, in: Martínez (Anm. 18), 235–242, hier: 238.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., 238f.

42 Charis Krüger auf Facebook, <https://www.facebook.com/chariskr> [konsultiert am 28.02.2023]. Alle Beiträge der Social-Media-Kanäle wurden im Original übernommen. Orthografie, Grammatik und Interpunktion wurden nicht angepasst.

Krüger beinahe täglich Updates zu ihrem gesundheitlichen Zustand. Ihre Beiträge werden vielfach geteilt und kommentiert, derzeit folgen ihr 48 851 Abonnent:innen.⁴³ Die Beiträge thematisieren zumeist die aktuellen Gefühle und das Leben mit der Erkrankung. Überwiegend bestehen die Einträge aus Texten in Kombination mit einem oder mehreren Fotos. Zudem wird auf neue Blogbeiträge aufmerksam gemacht und es werden Postings von anderen Seiten und User:innen geteilt. Die Facebook-Seite dient explizit zum Schreiben über die eigene Depression. Auf der Seitenbeschreibung heißt es: »Hier findet ihr alles rund um mein Leben mit Depressionen. Es geht hier nicht nur darum zu zeigen, wie schlecht es mir geht, sondern, dass ich auch lachen kann, trotz dieser Erkrankung und Dinge tun kann, die auch Gesunde tun können.«⁴⁴

Die Leser:innen werden direkt angesprochen, diese sollen auf Krügers Kanal Antworten auf ihre Fragen zu Mental Health finden. Dadurch ist das Ziel der Vergemeinschaftung sowie der Informationsvermittlung herausgestellt. Wiederholt thematisiert Krüger die Entwicklung ihrer Erkrankung, ihr Fokus liegt dabei auf dem Prozess der schrittweisen Gesundung. Diese wird mit Fotografien dokumentiert: »Zwischen diesen beiden Bildern liegen nun knapp 2 Jahre und ich bin selbst immer wieder zutiefst berührt, wenn ich diese Unterschiede sehe. Erzählen kann man immer viel, aber auf Bildern wie diesen, sehe ich, wie verzweifelt ich war und wie sehr ich mich und mein Leben aufgegeben hatte«.⁴⁵ Hier wird die Gesundung visuell verdeutlicht und das Verfahren der Authentifizierung durch die Selbstporträts herausgestellt. Dem Erzählen wird dabei explizit eine untergeordnete Rolle gegenüber der visuellen Dokumentation und dem Zeigen zugewiesen. Krüger verweist auf die beglaubigende Funktion der Bilder, die sowohl ihr selbst als auch den Leser:innen die Krankheit vor Augen führen. Außerdem findet eine Selbstvergewisserung des Gesundungsprozesses statt. Diesen Vergleich

43 Vgl. ebd.

44 Ebd.

45 Ebd. (04.12.2018), <https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/2543106672396972/?type=3&theater> [konsultiert am 28.02.2023].

von ›Früher‹ und ›Heute‹ sowie die gesundheitlichen Veränderungen reflektiert Krüger wiederholt:

Vor 5 Jahren bin ich an einem Tiefpunkt angekommen in meinem Leben, den ich auch optisch nicht mehr verbergen konnte, wie ihr auf dem oberen Bild sehen könnt. Augenringe, weil der Körper nie zur Ruhe gekommen ist. Blasse und unreine Haut, weil auch die Ernährung unausgewogen und unregelmäßig war und in meinen Augen seht ihr die verlorene Hoffnung.⁴⁶

Dieses Posting wird abermals von einem ›Transformations-Bild‹ begleitet, das den Vergleich zwischen dem früheren und dem aktuellen Krankheitszustand unterstreicht und den eigenen Fortschritt visualisiert: »Ich fotografiere mich oft in meinen dunkelsten Momenten, damit ich mir diese Bilder ansehen kann und sehen kann, wie weit ich schon gekommen bin. [...] Jedes einzelne #Kämpferherz von euch kann es schaffen, sich auf dieser Welt einen tollen Ort zu schaffen, der das Leben wieder lebenswert macht.«⁴⁷

Das Erzählen der eigenen Krankheitsgeschichte wird mit einem allgemeinen Appell sowie der Vergemeinschaftung mit anderen Betroffenen verknüpft. Der Hashtag #Kämpferherz ist ein Verweis auf die Gemeinschaft zwischen den Betroffenen sowie auf die gleichnamige Facebook-Gruppe *Kämpferherzen – Depressionen, Borderline & Co.*⁴⁸ Hier zeigt sich bereits, dass sich Depressionsnarrationen in den Social Media stärker für therapeutische Zwecke instrumentalisieren lassen als Auto-pathographien im Buchmedium, da ein ›Wir‹-Gefühl konstruiert wird. Das Nutzen von Hashtags dient außerdem der Selbstvermarktung; Ziel ist, durch sie die eigene Reichweite zu steigern und mehr Likes bzw.

46 Ebd. (17.08.2020), <https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/4442320642475556/?type=3&theater> [konsultiert am 28.02.2023].

47 Ebd. (27.06.2017), https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/1715928501781464/?type=3&__tn__=K-R [konsultiert am 28.02.2023].

48 Charis Krüger: *Kämpferherzen – Depressionen, Borderline & Co.*; <https://www.facebook.com/groups/RespectDepressionGemeinsamSindWirStark> [konsultiert am 28.02.2023].

Follower:innen zu generieren. Im Fall von Krüger ist der Hashtag zudem mit dem Gewinn von potenziellen Kund:innen ihres Online-Shops verknüpft, über den sie Kleidung vertreibt, die u.a. mit Sprüchen der Selbstfürsorge bedruckt sind.

Der Hashtag #Kämpferherz, der sich somit als eine Art Markenzeichen erweist, wird vielfach verwendet und dient oft als Appell an andere Betroffene: »Bad Day – offline. Ich versuche aus allem das Beste zu machen, aber irgendwann kann auch ich nicht mehr. [...] Wir hören uns morgen. Oder übermorgen. Bleibt stark meine #Kämpferherzen, ich versuch's auch.«⁴⁹ Indem Krüger ankündigt und begründet, warum sie keine Beiträge postet, zeigt sich, dass ihre digitale Gemeinschaft regelmäßige Aktivität und Aufmerksamkeit erfordert und inaktive Phasen nur in gerechtfertigten Ausnahmen zulässt. Ihre Beiträge werden zumeist zustimmend kommentiert, was sich darin äußert, dass Leser:innen von ähnlichen Erfahrungen berichten und ihr zusprechen. Dies ist beispielsweise an den Kommentaren zum vorherigen Beitrag zu sehen. Hier heißt es unter anderem: »Halte durch meine Liebe! Sende dir viel Kraft«, oder: »Oh wenn du wüsstest, wie sehr ich diese Situation kenne und es dir nachempfinden kann. Fühle dich umarmt.«⁵⁰ Eher selten kommt es zu negativen Äußerungen. Inwieweit derartige Kommentare gelöscht werden, ist allerdings nicht sichtbar.

Des Weiteren stellt Krüger wiederholt heraus, dass Depressionen nicht von außen sichtbar sind. Gerade das Sichtbarmachen dieser »unsichtbaren« Krankheit lässt sich hier als wichtiges Ziel erkennen. Dies wird abermals durch das Heranziehen von Selbstporträts unterstrichen: »Gepierct, Tätowiert, bunte Haare, lange Fingernägel... aber wo sind nur die Narben? Und überhaupt? So sieht doch kein psychisch kranker Mensch aus? [...] Die Psyche ist so schlecht greifbar und man möchte irgendwas sehen, woran man es festmachen kann, dass gerade etwas

49 Krüger auf Facebook (23.05.2020), <https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/4062869993753958/?type=3&theater> [konsultiert am 28.02.2023].

50 Ebd.

nicht stimmt.«⁵¹ Dieser Eintrag verdeutlicht, dass das öffentliche Erzählen über Depressionen, als öffentliche Selbstreflexion, eine Praktik der Selbstsorge darstellt. Das Sichtbarmachen der Erkrankung fungiert als Selbstvergewisserung. Es findet zudem eine Reflexion des Fremdbildes statt, das Rezipient:innen von ihr haben: »Die Rothaarige« – »Die Depressive« – »Die Borderlinerin« – »Die Arrogante« – »Die Möchtegern-Influencerin« – all das sind die Namen, die andere nutzen, wenn sie über mich sprechen.«⁵² Hier wird sichtbar, dass sich das Schreiben auch gegen eine Stigmatisierung richtet. Wiederholt reflektiert die Erzählerin, dass Angehörige oder Nicht-Betroffene im Umgang mit an Depressionen erkrankten Menschen kein Verständnis aufbringen und vor allem auf Fotos, auf denen sie lächelt, ablehnend reagieren. Dass wird auch an den Kommentaren ersichtlich, beispielsweise unter einem Eintrag, in dem Krüger ihre therapeutischen Fortschritte beschreibt und ein Foto anfügt.⁵³ Ein männlicher User reagiert auf diesen Post mit einem Kommentar, in dem er seinen Unglauben über ihre Erkrankung zum Ausdruck bringt: So hübsch, wie sie sei, könne er sich nicht vorstellen, dass sie Depressionen habe.⁵⁴ Dieser Kommentar zeigt auf, dass mit der öffentlichen Verhandlung einer sensiblen Thematik wie Depressionen die Gefahr einer Ablehnung bzw. Nicht-Anerkennung einhergeht, etwas, das auch eine triggernde Wirkung für psychische Erkrankungen haben kann. Dass das öffentliche Schreiben über die eigenen Depressionen Schwierigkeiten mit sich bringt, ist ebenfalls sichtbar, wenn Krüger von Nachrichten berichtet, in denen sie um Hilfe gebeten wird:

Immer wieder bekomme ich Nachrichten von euch, wo jeder mir seine Geschichte erzählt und nach Rat fragt. [...] Meine Seite hier ist ein

51 Ebd. (13.08.2019), <https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/3137507739623526/?type=3&theater> [konsultiert am 28.02.2023].

52 Ebd. (07.04.2019), https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2813883071985996&id=239544602753202 [konsultiert am 28.02.2023].

53 Vgl. ebd. (19.07.2017), <https://www.facebook.com/chariskr/photos/a.286029091438086/1745674918806822/?type=3&theater> [konsultiert am 28.02.2023].

54 Ebd.

Ort, wo es vorzugsweise darum geht, dass ich mich erstmal mitteilen kann, um Dinge loszuwerden [...]. Um ein Sprachrohr für viele andere Betroffene zu sein und dem ganzen ein Gesicht zu geben. [...] Doch auf therapeutische Fragen, schlechte Erlebnisse, die tiefe psychische Wunden hinterlassen haben oder Beziehungsprobleme, weiß ich oft keine Antworten, denn all diese Probleme habe ich ja selbst.⁵⁵

In diesem Eintrag begründet die Erzählerin ihr öffentliches Schreiben über die Depression als ›Selbstsorge‹, ›Selbsttherapie‹, ›Sprachrohr‹. Sie stellt zum einen ihren Status als Betroffene heraus, die nicht in der Lage ist, professionelle Hilfe zu leisten, verweist zum anderen aber auf die von ihr initiierte Facebook-Selbsthilfe-Gruppe.

Auf Krügers Kanal findet weniger ein konsistentes Erzählen als ein Teilen von Botschaften statt, die für viele Leser:innen anschlussfähig sein sollen. Krüger nimmt die Deutung der eigenen Krankheit und der eigenen Person vor und subjektiviert sich dadurch. Zugleich wird auf Krügers Facebook-Seite ersichtlich, dass viele der Einträge nach einem ähnlichen Muster funktionieren. Die Postings erscheinen konventionalisiert und zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Umgang mit der Depression als Kampf stilisieren sowie Appelle und Ratschläge enthalten. Dieses Narrativ weist außerdem Tendenzen der Ökonomisierung auf, da die Facebook-Seite mit Krügers Online-Shop verknüpft ist. Dadurch kommt es in gewisser Weise zu einer kapitalistischen Nutzbarmachung der eigenen Krankheit. Die Fotografien und Postings über selbstverletzendes Verhalten, einen Suizidversuch und den alltäglichen Umgang mit der psychischen Erkrankung konstruieren Authentizität und Intimität, beides wird zugleich durch die meist positiven und affirmativen Kommentare aufrechterhalten.

55 Ebd., (30.01.2018), https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2001348873239424&id=239544602753202 [konsultiert am 28.02.2023].

Instagram – @ohkathrina

Die Autorin Kathrin Weißling hat seit 2010 einen Instagram-Kanal mit derzeit 26 533 Abonnent:innen.⁵⁶ Das Erzählen der eigenen Depression ist Teil des Instagram-Kanals, der auch andere Aspekte des Lebens, zum Beispiel das schriftstellerische Schaffen sowie den privaten Alltag ohne den Fokus auf die Erkrankung thematisiert. Neben der Depression berichtet Weißling über Panikattacken und ADHS und legt offen, welche Auswirkungen ihre Erkrankung auf ihre Arbeit als Autorin hat:

Mir wurde nur das Herz ein bisschen gebrochen und ich kämpfe seit Monaten mit einer depressiven Episode, die sich vor allem in massiven Panikattacken und Schlafstörungen äußert. [...] Aber all das zusammen und die wilde, große Stadt haben mich straucheln lassen und dazu geführt, dass ich gescheitert bin. Zum ersten Mal in meinem Leben an einer Abgabe und an einem Buch. [...] Scheitern ist scheiße. Aber manchmal ist es auch genau das, was wir brauchen, um aus einer verfahrenen Situation auszubrechen und mit neuer Kraft aus dem Trümmerfeld ein neues Zuhause zu bauen.⁵⁷

Die Fotografie hierzu bildet Weißling mit gesenktem Kopf und Blick ab. Dies erinnert an die Bildtradition der Melancholiedarstellung, z.B. an Albrecht Dürers Kupferstich-Darstellung *Melancholia I* von 1514.⁵⁸ In diesem Zusammenhang lässt sich ein weiteres Posting von Weißling verorten, auf dem ihre Hände abgebildet sind und zu dem sie schreibt:

56 @ohkathrina auf Instagram, <https://www.instagram.com/ohkathrina/> [konsultiert am 28.02.2023]. Mittlerweile wurde ein Großteil der Postings gelöscht. Zudem ist das Profil ›privat‹, d.h. nur Follower:innen können die Beiträge sehen.

57 Ebd., (07.08.2019), <https://www.instagram.com/p/B03VUwAlAEH/> [nicht mehr aufrufbar].

58 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a.M. 1990, 409–413.

Nichts erzählt mehr darüber, wie es mir geht, als meine Hände. Bis vor 2 Monaten waren meine Daumen ständig blutig und wund, weil ich sie vor Anspannung und Nervosität kaputt geknibbelt habe. [...] Nun endlich, nach Wochen des Heilens, sind auch sie langsam verheilt. An ihnen sehe ich jeden Tag, wie weit ich gekommen bin.⁵⁹

Weßling verweist hier darauf, dass sich das Pathologische im visuell fragmentierten Körper zeigt. Dies geht mit dem fragmentierten Erzählen auf Instagram, das aus einzelnen Beiträgen besteht, einher. Die geposteten Beiträge auf Weßlings Instagram-Kanal bestehen jedoch zumeist aus Selbstporträts, auf denen wiederholt der gesamte Körper abgebildet ist. Weßling ist oft nur leicht bekleidet und die Körperlichkeit steht deutlich im Vordergrund. Der Körper erscheint nicht fragmentiert, sondern als Ganzes. Dies kann als eine Selbstermächtigung gegenüber äußeren Zuschreibungen als ›krank‹ sowie gegenüber der Krankheit gedeutet werden. Im visuellen Erzählen setzt sich das fragmentierte Subjekt somit wieder zusammen. Die Fotografien stellen einen Gegensatz zur psychischen Erkrankung sowie teilweise zu den begleitenden Texten dar. Die Text-Bild-Kombinationen nehmen abermals eine zentrale Rolle ein, wenn Weßling die Unsichtbarkeit von Depressionen reflektiert:

All diese Bilder sind in den letzten 1,5 Monaten entstanden, in denen ich in eine schwere Depression gerutscht bin. Von außen sieht man nix [...]. Aber all diese Bilder sind an Tagen entstanden, an denen ich stundenlang geweint habe und mich einfach nur beschissen, nutzlos, hässlich und einsam fühlte. Auch, wenn Plattformen wie diese uns suggerieren, dass es allen immer super geht: Selbsttötungs- & Suizidgedanken sind nichts, was man anderen anmerken muss. Depressionen sind nichts, was man sehen muss.⁶⁰

59 Ebd., (08.09.2019), <https://www.instagram.com/p/B2KUvIvli7S/> [nicht mehr aufrufbar].

60 @ohkathrina auf Instagram (10.09.2019), <https://www.instagram.com/p/B2PiPqBIXHv/> [nicht mehr aufrufbar].

Fotos und Text, die Visualisierung des Äußeren und die Verhandlung des Inneren, stehen im Gegensatz. Außerdem liegt im visuellen Selbstporträt der Fokus auf dem ›Ich‹, im Text kommt es hingegen zu einem Austausch zwischen Weßling und ihren Follower:innen, der Fokus verschiebt sich somit auf das ›Wir‹. Dadurch entsteht ein medialer Kontrapunkt, die Texte bilden – wenigstens teilweise – ein Gegennarrativ zum Bild. So ist auf der visuellen Ebene vor allem die individuelle Subjektivierung sichtbar, während es durch den Text zusätzlich zu einer kollektiven Subjektivierung durch Vergemeinschaftung kommt. Die beiden Erzählformen stehen in einem Widerspruch, der den Blick auf die Stigmatisierung und Vorurteile gegenüber Erkrankten lenkt. In anderen Beiträgen ergänzen die Fotografien jedoch die Texte oder *vice versa*, indem der Text das Foto erklärt oder das Foto als visuelle Verdeutlichung gilt. Das zeigt sich insbesondere in aktuelleren Postings von Weßling, auf denen gemalte Selbstporträts abgebildet sind, die einen poetischen Text mit dem Titel *Das Loch* bebildern.⁶¹

Ein weiterer zentraler Aspekt, den Weßling in ihren Postings anspricht, ist der angemessene Umgang mit Betroffenen:

Ich weiß, wie schwer das zu verstehen ist, wenn man es nicht selber erlebt hat. [...] Es reicht manchmal, wenn eine*r fragt, was man gerade braucht [...]. Das alles ist so viel mehr als »es war doch alles okay?«. Ja, war es auch bevor sich jemand das Bein gebrochen hat oder einen Migräneschub bekommen hat. Bloß fragt und sagt das dann eben keiner, und das ist das ganze Problem.⁶²

Hier geht Weßling auf die unterschiedliche Sichtbarkeit von physischen und psychischen Erkrankungen ein. Den Umgang mit Betroffenen thematisiert sie abermals kurz nach Beginn der Corona-Pandemie in

61 Ebd., (08.10.2022), https://www.instagram.com/p/Cjd2tjgs_scbY9XC3a45ay5SpdmijA012Kqlf40/ [konsultiert am 28.02.2023]; (03.12.2022), https://www.instagram.com/p/CjQl8lHsjMNXPXOzE_-qsD_D-OVRSIOwQtdZblo/ [konsultiert am 28.02.2023].

62 Ebd., (03.12.2019), <https://www.instagram.com/p/B5nAj-9onb7/> [nicht mehr aufrufbar].

Deutschland: »Zeiten wie diese sind für psychisch Kranke eine besondere Belastung. [...] Bitte bitte bitte fragt eure psychisch kranken Freund*innen und Verwandte regelmäßig, wie es ihnen geht. Bitte bietet Hilfe an zB was Struktur oder Ablenkung angeht.«⁶³ Dieser Appell lässt sich im Sinne einer Aufklärung und Informationsvermittlung lesen. Dies ist ebenfalls zu erkennen, wenn Weßling Tipps gegen Panikattacken gibt. Sie stellt insbesondere heraus, dass es sich dabei um ihre persönlichen Erfahrungen handelt und sie keine Therapeutin ist:

Viele von uns leiden gerade verstärkt unter Panik- und Angstattacken. Ich habe 6 konkrete Tipps zusammengestellt, die vielleicht helfen können. Nicht jedem, nicht immer. Ich bin KEINE Therapeutin und kann und darf euch auch psychologisch nicht beraten. Aber alle 6 haben zumindest mir sehr geholfen in den letzten Tagen.⁶⁴

Die Tipps können zunächst als Form der Selbstsorge gefasst werden. Diese Selbstsorge wird zudem mit einer Vergemeinschaftung verknüpft – deutlich wird dies vor allem durch das »viele von uns«. Wenn Weßling wiederholt über ihre Therapie berichtet, geht sie mitunter explizit auf Konzepte der Selbstfürsorge ein: »Ich werde gelassener, habe kaum noch Panikattacken, mache, was ich will, mit wem ich will, wann ich will. [...] Das ist wohl das ganze Geheimnis: Radikal in der Selbstfürsorge, nicht mehr zu sich selbst.«⁶⁵ Das Foto, dem dieser Text zugefügt ist, bildet sie im Ganzkörperporträt ab, stehend im Schlafzimmer mit entblößten Beinen und ein Peace-Zeichen zeigend. Hier lässt sich die bereits genannte Praktik des visuellen Zusammensetzens feststellen. Die Körperlichkeit rückt abermals in den Vordergrund. In diesem Fall erklärt der Text die Fotografie und die Fotografie unterstützt

63 Ebd., (13.03.2020), <https://www.instagram.com/p/B9roonrqs9W/> [nicht mehr aufrufbar].

64 Ebd., (23.03.2020), <https://www.instagram.com/p/B-FwnhSHp3k/> [nicht mehr aufrufbar].

65 Ebd., (26.08.2019), [https://www.instagram.com/p/B1o\]4MmoYMz/](https://www.instagram.com/p/B1o]4MmoYMz/) [nicht mehr aufrufbar].

das schriftliche Narrativ. Das Bild visualisiert die im Text angedeutete Verbesserung des gesundheitlichen Zustands. Zugleich steht die leicht provokante Pose in einem Zusammenhang mit der im Text ausgestellten selbstbewussten Haltung: Ich mache, was ich will. Die Praktiken der Selbstfürsorge, die Gefahr liefen, zu Praktiken der Selbstoptimierung zu werden, reflektiert Weißling zugleich kritisch: »Langsam langsam langsam kann ich sagen, dass ich endlich gelernt habe, dass Selbstoptimierung vor allem für mich bedeutet, zu akzeptieren, was ich NICHT schaffe.«⁶⁶ Diese Problematisierung von Praktiken der Selbstoptimierung greift sie ebenfalls mit Blick auf die zahlreichen Darstellungen von Selbstfürsorge in Social Media während der Corona-Pandemie auf:

Ich hoffe, ihr kommt alle gut klar und dass die, die es nicht können gerade, wissen, dass sie nicht alleine damit sind. Ich bin schon froh, wenn ich es geschafft habe, mich anzuziehen. [...] Wir kriegen wirklich genug Corona-Selbstoptimierungsscheiße reingeballert jeden Tag. [...] Her mit der Realität im Schlafanzug und Pizza und zu viel Kaffee und Unordnung und Angst und Verzweiflung und drüber lachen und weitermachen. #AntiOptimierungsCoronaClub⁶⁷

Im Verlinken des Hashtags stellt Weißling ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe heraus, die sich über ihr Selbstverständnis eint. Durch die wiederholten Pronomen ›ihr‹ und ›wir‹ zeigt sich abermals, dass eine Vergemeinschaftung stattfindet, die durch den Zusatz – diejenigen, denen es nicht gut gehe, seien nicht allein – explizit benannt wird.

Die Depressionsnarration auf Instagram ist aufgrund der Plattformeigenschaften vor allem von Intermedialität geprägt. Die Erkrankung erschließt sich jedoch zumeist nur aus den Begleittexten, die teilweise sogar mit den Fotografien kontrastieren. Das Schreiben über die eigene Depression wird nicht explizit begründet, erscheint aber als das Sichtbarmachen einer ansonsten nicht sichtbaren Krankheit.

66 Ebd., (08.10.2019), <https://www.instagram.com/p/B3XCbuDoKv5/> [nicht mehr aufrufbar].

67 Ebd., (02.04.2020), <https://www.instagram.com/p/B-ekdqMnn1K/> [nicht mehr aufrufbar].

Dagegen steht, dass Weßling durch das Löschen ihrer Postings bis zum Jahr 2021 das Sichtbarmachen wieder zurücknimmt. Die bestehenden Postings sind zwar weiterhin vorwiegend auf die Thematisierung von Depression, Angststörung und ADHS fokussiert, Weßling postet mittlerweile allerdings im Feed sehr unregelmäßig Beiträge und nutzt stattdessen vor allem die Stories-Funktion. Hier zeigt sich eine Ambivalenz: Einerseits nehmen Löschungen Intimität wieder zurück, andererseits erzeugen sie eine besondere Form von Intimität mit langjährigen Follower:innen, die an den nun exklusiven Narrativen teilhatten. Deutlich erscheint das Erzählen der eigenen Depression als Praktik der Selbstsorge, dies benennt Weßling auch explizit. Zugleich spricht Weßling die Leser:innen direkt an, es wird ein ›Wir‹ geformt, dass sich aufgrund der Appelle und Ratschläge, ebenfalls als Praktik der Vergemeinschaftung verstehen lässt. Ähnlich wie auf Krügers Facebook-Kanal erfolgt die Konstruktion von Intimität vor allem durch die Fotografien, die die Körperlichkeit hervorheben. Zugleich unterläuft Weßling jedoch diese Inszenierung von Authentizität, wenn sie offenlegt, dass die auf Instagram geposteten Fotografien eben nicht ihren wirklichen Gesundheitszustand dokumentieren.

Twitter – @martingommel

Der Fotoreporter Martin Gommel twittet bereits seit 2010 und hat mittlerweile 32 888 Follower:innen.⁶⁸ Die Selbstbeschreibung des Twitterkanals lautet: »Ich habe Depressionen und schreibe bei @krautrepor-

68 @martingommel auf Twitter, <https://twitter.com/martingommel> [konsultiert am 28.02.2023]. Das Erzählen auf Twitter ist vor allem durch die Kürze der möglichen 280 Zeichen geprägt. Damit stellt Twitter – auch im Vergleich zu Facebook und Instagram – eine erzählerische Kurzform dar. Der Text wird zum Teil auf mehrere zusammenhängende Tweets, auf einen Thread, aufgeteilt. Hierdurch kommt es zu einem seriellen Erzählen, Weitere zentrale Aspekte sind die Möglichkeit des Retweetens von anderen Tweets, das Ver-taggen von User:innen und das Nutzen von Hashtags. Möglich ist außerdem das Setzen von Links sowie das Anfügen von Bildern.

ter über psychische Gesundheit, weil ich es fucking leid bin, dass wir Betroffene belächelt werden.«⁶⁹ Damit wird der thematische Schwerpunkt des Twitter-Kanals von Anfang an deutlich. Das Berichten über die Depression ist in andere Thematiken eingebettet, seit Juli 2020 aber das Hauptthema des Kanals. Zu diesem Zeitpunkt beginnt Gommel von der eigenen Erkrankung zu berichten und legt seine Beweggründe für das öffentliche Schreiben dar: »Hey. Ich möchte reden. Denn ich habe keine fucking Lust mehr, leise zu sein. Ein Thread in 18 Tweets aus der Perspektive eines Menschen mit chronischen #Depressionen.«⁷⁰ Dieser Tweet ist einer der wenigen, dem ein Selbstporträt Gommels beigefügt ist. Gerade weil ansonsten nur wenige Fotografien vorhanden sind, obwohl Fotos besonders gut dazu geeignet sind, Aufmerksamkeit zu erregen, kann dies als Visualisierung des ›Lautwerdens‹ gedeutet werden. Der Depression und den Menschen, die von dieser betroffen sind, wird nicht nur eine Stimme, sondern zugleich ein Gesicht gegeben. Im Thread stellt Gommel das Twittern kongruent hierzu als Möglichkeit der »sprachlichen Ermächtigung« dar.⁷¹ Er geht explizit auf die Unsichtbarkeit der Erkrankung ein: »Wenn ich akut depressiv bin, dann wäre es mir manchmal lieber, ich hätte körperliche Wunden. Die könnten alle sehen.«⁷² Zentraler Aspekt des Twitterns ist auch bei Gommel die Entstigmatisierung der Krankheit und das Sichtbarmachen gesellschaftlicher Vorurteile gegenüber psychisch erkrankten Menschen: »Psychisch kranke Menschen die sich auf Twitter zu ihrer Krankheit äußern sind nicht peinlich, schwach oder egozentrisch. Diese Zuschreibungen sind Teil des gesellschaftlichen Umgangs mit Erkrankten.«⁷³ Dieses Unverständnis, dem Betroffene begegnen, kritisiert Gommel deutlich: »Für Viele ist Twitter der einzige Ort, wo sie offen

69 Ebd.

70 Ebd., (10.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1281603284244070400> [konsultiert am 28.02.2023].

71 Ebd.

72 Ebd., (25.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1287129774511534088> [konsultiert am 28.02.2023].

73 Ebd., (05.09.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1302170844823781376> [konsultiert am 28.02.2023].

über das Erleben ihrer psychischen Krankheit berichten können, weil das familiäre/freundschaftliche Umfeld dafür kein Verständnis hat.«⁷⁴ Er betont außerdem die Kritik, die ihm entgegengebracht wird, wenn er sich öffentlich über die eigene Erkrankung äußert: »Da haben wir es: Psychisch Kranke, die in der Öffentlichkeit für sich sprechen, sind unerwünscht.«⁷⁵ Hier zeigt sich durch das ›Wir‹ zum einen eine Vergemeinschaftung und Abgrenzung von den Kritiker:innen, zum anderen hebt Gommel das öffentliche ›Für-sich-Sprechen‹ hervor. Es wird deutlich, dass das öffentliche Erzählen der eigenen Erkrankung als Praktik der Selbstsorge und Selbstermächtigung fungiert. Damit einhergehend stellt Gommel die Ernsthaftigkeit der Erkrankung heraus: »Worte, auf die ich verzichten kann, wenn ich nach akuter Suizidalität mit schweren Depressionen kämpfe: Antidepressiva? Damit finanzierst Du Big Pharma! Good! Vibes! Only! Also ich hab meine Depris mit Vitamin B und ein bisschen Sport an 1 Nachmittag easy wegbekommen!?!«⁷⁶ Wiederholt nutzt Gommel auch den Hashtag #notjustsad.⁷⁷ An der Krankheit sei zudem nichts »zu romantisieren«. ⁷⁸ Gommel verdeutlicht des Weiteren, dass für ihn das Schreiben über Depression nur retrospektiv, in einer nicht-akuten Phase möglich ist.⁷⁹ So berichtet er rückblickend über die Gründe seiner Depression.⁸⁰ Das Erzählen über die eigene Erkrankung ist – im Gegensatz zu Krüger und Weßling – ein exklusiv retrospektives

74 Ebd., (21.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1296832775530655744> [konsultiert am 28.02.2023].

75 Ebd., (13.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1293928483589099520> [konsultiert am 28.02.2023].

76 Ebd., (28.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1299341409598738433> [konsultiert am 28.02.2023].

77 Vgl. ebd., (09.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1281207405561417735> [konsultiert am 28.02.2023].

78 Ebd., (18.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1284559247536259073> [konsultiert am 28.02.2023].

79 Vgl. ebd., (04.09.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1301886233916907523> [konsultiert am 28.02.2023].

80 Vgl. ebd., (18.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1284523589010685958> [konsultiert am 28.02.2023].

Erzählen, dem Distanz innewohnt. Dies erzeugt einen Bruch der in Social Media inszenierten Unmittelbarkeit. Das erzählende Ich und das erzählte Ich sind bei Gommel zeitlich voneinander getrennt. Dies ist ebenfalls sichtbar, wenn er seine Klinikaufenthalte, seine Diagnose sowie seinen Umgang mit dieser thematisiert: »Als ich 2016 mit dem Krankenwagen in der Psychiatrie ankam, war das mein dritter Klinikaufenthalt innerhalb von sechs Jahren. Als die Ärzte meine klinische und psychische Geschichte verstanden hatten, bekam ich meine Diagnose: Rezidivierende (chronische) Depressionen.«⁸¹

Dass dem Erzählen von der eigenen Erkrankung dennoch Selbstsorge inhärent ist, zeigt sich, wenn Gommel Sätze postet, die ihm persönlich in einer depressiven Phase helfen würden: »Worte, die mir guttun, wenn ich in einer depressiven Episode bin: Möchtest Du in den Arm genommen werden? Ja ist okay – und nein auch. Ich werde mit Dir da durch gehen. Weißt Du, was ich heute mit Dir unternehmen möchte? Gar nichts. Du bist genug.«⁸² Diese Sätze stellen explizit die Praktik der Fürsorge aus, an welcher er die Follower:innen über Social Media teilhaben lässt. Neben diesen Verfahren nutzt Gommel die Möglichkeit des Retweetens von Beiträgen. Damit entsteht eine weitere interaktive Ebene des kollektiven Dialogs, die Möglichkeit der Vergemeinschaftung wird verstärkt, das einzelne Subjekt tritt jedoch in den Hintergrund. Das Erzählen von Depressionen stellt durch dieses Verfahren, ebenso wie durch das Nutzen von Hashtags, ein kollektives Erzählen dar, das zu einer kollektiven Subjektivierung führt. Das Ich ist somit in der Lage aus der möglichen Vereinsamung der Depression herauszutreten. Zudem wird durch das Retweeten die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Erkrankung Depression gelenkt. Damit kommt es abermals, wenn auch auf andere Weise als bei Facebook und Instagram, zu einem ›Sichtbarmachen‹ der Depression.

81 Ebd., (24.06.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1275841946481811457> [konsultiert am 28.02.2023].

82 Ebd., (01.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1289634938396880897> [konsultiert am 28.02.2023].

Des Weiteren startet Gommel Umfragen mit Bezug auf die Erfahrungen mit psychischen Erkrankungen bei seinen Follower:innen und fragt: Hast Du Angst vor der Psychiatrie? Hattest Du schon einmal eine Depression? Hast Du schon einmal eine Therapie gemacht? Bist Du jetzt akut in einer depressiven Phase? Nimmst Du Psychopharmaka?⁸³ Die Ergebnisse der Umfrage zeigen, dass ein Großteil der Umfrage-Teilnehmenden bereits depressiv war, jedoch, so lässt sich vermuten, skeptisch gegenüber psychiatrischen Einrichtungen sowie Psychopharmaka ist. Die Umfrage konstruiert eine ›Wir‹-Gemeinschaft, da sie quantitativ sichtbar macht, dass viele der Follower:innen in einer ähnlichen Situation wie Gommel sind. Dieser interaktive Austausch wird aufgegriffen, wenn Gommel im August 2020 nach den Erfahrungen mit Therapeut:innen fragt: zunächst nach den »hilfreichsten, empathischsten oder erkenntnisreichsten Worte[n]«⁸⁴ und zwei Tage später nach den »destruktivsten, empathielosesten oder unpassendsten Worte[n], die ihr in einer #Therapie-Sitzung gesagt bekommen habt«.⁸⁵ Auf die Frage wird in zahlreichen Kommentaren reagiert. Hier kommt es ebenfalls zu einer Vergemeinschaftung, da sich die Kommentator:innen gegenseitig bestätigen und aufeinander reagieren. Hier zeigt sich einerseits, dass für eine Entstigmatisierung des medizinischen Personals plädiert wird. Andererseits berichten viele Follower:innen von ihren negativen Erfahrungen mit Therapeut:innen, wodurch sich das Stereotyp eines unaufmerksamen medizinischen Personals entwickelt.

Neben der Entstigmatisierung von Depression und der Vergemeinschaftung mit anderen Betroffenen erweist sich das Erzählen

83 Vgl. ebd., (08.07.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1280956676452089857> [konsultiert am 28.02.2023]. So geben 77,5 % von 89 Stimmen an, bereits eine Depression gehabt zu haben, 68,8 % von 64 Stimmen geben an, bereits eine Therapie gemacht zu haben, 77 % von 87 Stimmen geben an, keine Psychopharmaka zu nehmen, 64,3 % von 56 Stimmen hätten Angst vor der Psychiatrie.

84 Ebd., (18.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1295602560267620352> [konsultiert am 28.02.2023].

85 Ebd., (20.08.2020), <https://twitter.com/martingommel/status/1296330400952975360> [konsultiert am 28.02.2023].

auf Gommels Kanal als Praktik der Selbstermächtigung gegen gesellschaftliche Zuschreibungen. Die Verhandlung der (Un-)Sichtbarkeit der Depression nimmt im Vergleich zu den Narrativen auf Facebook und Instagram eine marginale Rolle ein. Dies mag darin begründet sein, dass kaum Fotografien verwendet werden, sondern der Fokus auf dem Text liegt. Es zeigt sich, dass die Zeichenbegrenzung von Twitter zu einem seriellen Erzählen führt, das über einen Tweet und die dazugehörigen eigenen Kommentare verläuft. Im seriellen Erzählen und durch das Verwenden von Hashtags werden Verknüpfungen hergestellt, durch die sich das Ich einerseits zusammensetzt. Andererseits ist auf Twitter die Interaktivität durch Kommentare, Hashtags und Retweets zentral für die Vergemeinschaftung und das Erheben der eigenen Stimme im Diskurs über Mental Health – und damit für die Subjektivierung jenseits von (Fremd-)Zuschreibungen. Die Konstruktion von Intimität verläuft auf Gommels Profil hauptsächlich über die Inhalte, wenn z.B. die Einlieferung in die Psychiatrie beschrieben wird. Vor allem aber zeigt sich hier, dass Intimität relational durch die Rezipient:innen konstruiert wird: Diese lassen sich auf Gommels Postings ein, rezipieren sie als authentisch und teilen ihre eigenen, intimen Depressionserfahrungen.

Fazit

Das Erzählen der eigenen Depression auf den drei untersuchten Social-Media-Kanälen ist zum einen bedingt durch die mediale Spezifik des jeweiligen Kanals. Zum anderen zeigen sich einige Gemeinsamkeiten. Es wird deutlich, dass es zu einer Konventionalisierung des Erzählens kommt. Dies ist vor allem auf dem Kanal *Charis' Lifestyle* zu erkennen, auf dem sich wiederholt das Narrativ des Kampfes findet und der somit der Erwartungshaltung der Leser:innen entspricht. Dass es außerdem zu einer Ökonomisierung der Krankheit kommen kann, wird ebenfalls auf Krügers Kanal deutlich. Auffällig ist des Weiteren, dass gerade bei den Auftritten von Krüger und Weißling ein starker Fokus auf die Körperlichkeit vorliegt, der möglicherweise als geschlechtsspezifisch gedeutet werden kann.

Im Gegensatz zu gedruckten Büchern, die einen längeren Publikationsprozess durchlaufen und keine direkte Interaktivität ermöglichen, sind die untersuchten Social-Media-Kanäle von Unmittelbarkeit und Interaktivität geprägt. Gerade die Form des Live-Postens scheint sich für autopsychopathografisches Erzählen zu eignen, da die Abonnent:innen zeitnah reagieren können und so ein Austausch stattfindet. Durch die unmittelbare Veröffentlichung von Posts können aktuelle Geschehnisse thematisiert und diskutiert werden. So ermöglichen Social Media stärker als traditionelle Autopathografien im Buchmedium die Vergemeinschaftung mit anderen Betroffenen. Die Anerkennung durch die Leser:innen erweist sich als zentral für die Subjektivierung der Erzählenden. Dabei bildet sich ebenfalls eine Solidargemeinschaft aus, die zu einer kollektiven Subjektivierung führt, die zu einer Abgrenzung von Nicht-Erkrankten führen kann.

Dem Erzählen in den Social Media wird außerdem eine therapeutische Funktion zugesprochen, die den Schreibenden bei der Bewältigung der Krise hilft. Damit zeigt sich ein traditionelles Narrativ des autopathografischen Schreibens. Dieses wird zu einer ›Coping-Strategie‹ sowie zur Möglichkeit der Selbstermächtigung gegen gesellschaftliche Stigmatisierungen. Zudem fungieren die Erzählenden als Ratgeber:innen, obwohl durch sie keine professionelle Hilfe möglich ist. Grundlegend für die untersuchten Narrationen ist außerdem, dass die Erkrankung sichtbar gemacht und für einen angemessenen Umgang mit ihr sensibilisiert wird. Social Media ermöglichen nicht-professionellen Autor:innen aufgrund der geringen Publikationshürde das öffentliche Erzählen über die eigene Erkrankung. Hierdurch ist es den Erkrankten möglich, sich im medizinischen und gesellschaftlichen Diskurs eine eigene Stimme zu geben. Die digitalen Depressionsnarrationen haben somit auch Potential für den Bereich der Medical Humanities, da in ihnen die Sichtweise der Betroffenen in den Fokus rückt und diese dem medizinischen Personal eine andere Perspektive auf Depressionen und weitere psychische Erkrankungen – und so die psycho-soziale Dimension dieser Krankheiten – aufzeigt.

Social Media stellen mittlerweile einen zentralen Kommunikationsort der eigenen Erkrankung dar, wie an den zahlreichen Kanälen, Grup-

pen und Kommentaren auf Twitter, Instagram und Facebook deutlich wird. Neben den genannten positiven Aspekten können hierin Gefahren liegen. So ist es möglich, dass Social Media aufgrund der dort vorhandenen Anerkennungs- und Vergleichspraktiken psychische Erkrankungen fördern, gerade bei Jugendlichen werden diese immer häufiger als Auslöser von Mental-Health-Problemen identifiziert.⁸⁶ Das öffentliche Erzählen psychischer Erkrankungen kann zudem eine triggernde Wirkung für andere Betroffene haben, selbst wenn Triggerwarnungen vorhanden sind.

Insgesamt hat die Untersuchung der drei Kanäle die Ambivalenz von autobiografischen Depressionsnarrationen in den Social Media aufgezeigt. Einerseits weisen sie Praktiken der Solidarisierung und Fürsorge auf, andererseits sind sie aufgrund der Verwertung der Erkrankung einer neoliberalen Logik unterworfen, wie sich insbesondere bei Krügers Facebook-Kanal zeigt. Die Autor:innen konstruieren sich auf ihren Kanälen als erkrankte Subjekte, die jedoch produktiv mit ihrer Erkrankung umgehen, indem sie öffentlich über sie schreiben. Das Schreiben über die eigene Depression wirkt aufgrund der Thematik und der medialen Verfahren der Intermedialität, Interaktivität und Unmittelbarkeit zunächst wie ein intimes Schreiben, das jedoch bei näherer Betrachtung hochgradig inszeniert und konventionalisiert ist.

86 Vgl. Brian A. Primack u.a.: Temporal Associations Between Social Media Use and Depression, in: *American Journal of Preventive Medicine* 60/2 (2021), 179–188; Betül Keles, Niall McCrae, Annmarie Grealish: A Systematic Review. The Influence of Social Media on Depression, Anxiety and Psychological Distress in Adolescents, in: *International Journal of Adolescence and Youth* 25/1 (2020), 79–93.

WHEN I TYPE ABOUT SOMETHING THAT FEELS SHITTY TO ME¹

Megan Boyles radikal-autobiografischer Liveblog
und die Politiken des Female Digital Oversharing

Jenifer Becker

****THIS IS NOT GOING TO BE INTERESTING** ** I AM NOT GOING TO TRY TO MAKE THIS SOUND INTERESTING OR TRY TO MAKE YOU LIKE ME OR THINK ABOUT IF YOU ARE READING THIS OR ENJOYING READING THIS, IT'S JUST GOING TO BE WHAT IT IS: A FUNCTIONAL THING THAT WILL HOPEFULLY HELP ME FEEL MORE LIKE IMPROVING MYSELF**²**

Mit dieser Ankündigung beginnt die US-amerikanische Autorin Megan Boyle einen Tumblr-Blog, auf dem sie alles, was sie »tut, denkt, fühlt und sagt«³ möglichst total und live erfassen will. Der erste Post bildet den Ausgangspunkt des dreimonatigen Blogprojekts, das am 17. März 2013 mit jener beinahe *defensiv* formulierten erzählerischen Programmatik seinen Anfang nimmt. Über die nächsten Monate hinweg entsteht ein digitaler *Stream of Consciousness*, der ein breitgefächertes Spektrum von Boyles (Innen-)Leben zeigt und als Verkettung von Posts über Ernährungsentscheidungen, Angstzustände, Selbstzweifel und obsessive Verhaltensmuster in Erscheinung tritt. *Liveblog* bildet das Kernstück einer umfassenden digitalen Selbstdokumentation, zu der auch ein

1 Megan Boyle: *Liveblog*, New York 2018, 274.

2 Ebd., 5.

3 Ebd., 5 [Übersetzung]. B.]

Twitter-Profil, Vice-Artikel und autobiografische YouTube-Videos zu »Self-Improvement« oder »Moving on Rituals«⁴ nach Co-Abhängigkeiten in toxischen Beziehungen gehören. Zusammengehalten wird der breit gestreute Content durch das übergeordnete Vorhaben, Kontrolle in ein Leben zu bringen, das durch Medikamentenabhängigkeiten, als toxisch empfundene Beziehungen und emotionale Haltlosigkeit aus den Fugen geraten scheint. Fünf Jahre später wird das einst digitale Projekt von Tyrant Books herausgegeben. Der kaum überarbeitete Blog umfasst als gedrucktes Buch 350 000 Wörter und wird, vor dem Hintergrund seiner radikal-autobiografischen Rezeptionsintention, paradoxerweise als Roman gekennzeichnet.

Zoomen wir ein wenig heraus, lässt sich Boyle in eine Bubble digital agierender Autorinnen einordnen, die über Depressionen, Ängste und Einsamkeit bloggen, tweeten oder instagrammen und im Fahrwasser der *Alt Lit*-Bewegung publizieren.⁵ Es handelt sich hierbei um Autorinnen, die die Darstellung persönlichen Leids zum Ausgangspunkt ihrer literarischen Arbeit machen und in den 2010ern als *Sad*

4 Die Clips SELF-IMPROVEMENT EXPERIMENT 2 und CODEPENDENCY/BREAK-UP + MOVING ON RITUAL von Megan Boyle sind mittlerweile privat und nicht mehr öffentlich zugänglich. Sie waren bis Ende 2021 auf Boyles YouTube-Kanal frei einsehbar.

5 Der verbindende Handlungsort der *Alt Lit* oder *Alternative Literature*-Bewegung ist das Internet, wo Texte im DIY-Modus publiziert werden. Die Autorin Diana Dragonetti grenzt sich hierbei bewusst davon ab, *Alt Lit* als Genre-Bezeichnung zu benutzen, die sich um spezifische Männer clustert, ohne verschiedene Schreibweisen und andere Identitäten zu berücksichtigen, vgl. Dianna Dragonetti: *Alt-lit is not so »alt«*: How the alternative literature community failed women, https://www.salon.com/2014/10/06/alt_lit_is_not_so_alt_how_the_alternative_literature_community_failed_women/ [konsultiert am 14.10.22]. Verbindende Motive und Topoi der *Alt Lit*-Autor:innen belaufen sich auf radikal-autobiografische Selbstbetrachtungen, aufgegriffen werden insbesondere Themen wie Liebeskummer, toxische Beziehungen oder psychische Krankheiten. Zu nennen seien hier Melissa Broder, Mira Gonzales, Megan Boyle oder Marie Calloway.

Girls erhöhte Aufmerksamkeit erlangten.⁶ Megan Boyles *Liveblog*, Emily Goulds *emilymagazine.com*, aber auch Twitterkanäle wie Melissa Broders @SoSadToday bedienen hierbei spezifische DIY-Ästhetiken, die – in Resonanz mit Poetiken der *Alt Lit* – eine maximale Authentizitätswirkung anvisieren und sich als Performanzen selbstenthüllender Intimität einordnen lassen. Boyles Programmatik, ihr ganzes Leben in ein Dokument überführen zu wollen, wird in diesem Zusammenhang mit dem Begriff *Oversharing* in Verbindung gebracht.⁷ Jene Ausweitung autobiografischer Erfahrungsräume hin zu einer *Praxis des Oversharings* scheint insbesondere aus feministischer Perspektive interessant: Boyles literarische Selbstoffenbarung erinnert an Chris Kraus' Obsessionsentdeckungen in *I Love Dick* oder Rachel Cusks autobiografische Werke. Boyle ist jedoch weder an einer selbstironischen Dekonstruktion noch an der literarisierten Darstellung größerer Lebenskontexte interessiert, sondern an einem möglichst ungefilterten, dokumentarischen Mitschnitt ihrer Lebens- und Gedankenwelt – das Projekt »totaler Selbstenthüllung«⁸ oder »heroischer Ehrlichkeit«⁹ scheint erzählerischen Programmatiken der Selbstenthüllung eine weitere Dimension hinzuzufügen und wird nicht zuletzt als literarisiertes Symptom eines

6 Die *Sad Girl*-Theorie geht auf die Künstlerin Audrey Wollen zurück, vgl. dazu Frederika Thelandersson: *21st Century Media and Female Mental Health. Profitable Vulnerability and Sad Girl Culture*, Cham 2022, sowie Ava Tunnicliffe, Audrey Wollen: *Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness*, <https://www.nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory> [konsultiert am 23.01.23]. Aufgrund ihrer internationalen Popularität konzentriere ich mich in meinem Artikel vorrangig auf Autorinnen aus dem US-amerikanischen Raum. Nichtsdestotrotz finden sich auch im deutschsprachigen Raum seit den Nullerjahren vermehrt Blogs und Twitterkanäle junger Autorinnen, die (radikal-)autobiografische Texte verfassen.

7 Vgl. Alois Sieben: »The Bad Thing that You Are«. *Autofiction and the Internet as Competing Modes of Self-Construction in Megan Boyle's Liveblog*, in: *English Studies in Canada* 45/1–2 (2019), 189–210.

8 Johannes Thumfart: *Und jetzt mal ehrlich*, in: *taz* (27.04.2013), <https://taz.de/Das-Kulturphaenomen-New-Sincerity/!5068657/> [konsultiert am 15.01.23].

9 Boyle, *Liveblog* (Anm. 1), I.

»digitalen Exhibitionismus«¹⁰ kategorisiert. Spezifische Schreibpraktiken und erzählerische Mittel verstärken hierbei eine Wirkung privater Entgrenzung, aus der ein erweiterter autobiografischer Schreibbegriff abgeleitet werden kann – dieser formiert sich überhaupt erst durch das Internet als Publikations- und Schreibraum. Der Journalist Mike Andrelczyk spricht von *Liveblog* als Schlüsselwerk des Social-Media-Zeitalters: »By forgetting any attempt at plot and focusing instead to capture the fleeting everyday moments of life, Boyle has written perhaps the most realistic novel ever.«¹¹ Lässt sich das Sprechen über das Persönliche auf der einen Seite als politischer Akt auslegen, birgt die Ästhetisierung des eigenen Lebens vor dem Hintergrund postfeministischer Diskurse Stolpersteine. – Es stellt sich die Frage: Wie politisch ist das Persönliche in einem Klima privater Entgrenzungen?

Ziel des Artikels ist es, anhand des Fallbeispiels *Megan Boyle* eine Bestandsaufnahme der ›Politik des Persönlichen‹ im digitalen Zeitalter durchzuführen. Ich integriere dafür sowohl feministisch-diskursanalytische als auch poetologische Perspektiven, anhand derer entgrenzende Schreibpraktiken im Internet kartografiert werden sollen. Bezüglich eines vermeintlich feministischen Gehalts von Boyles Performanz möchte ich keine eindeutigen Lösungen anbieten, sondern Verstrickungen vorführen, die aufzeigen, dass Performanzen grenzüberschreitender Intimität in einem Netz kontradiktorischer Diskurse zu deuten sind, die eine klare Einordnung in eine Genealogie feministischer Praktiken erschweren. Performanz wird hierbei als Summe textueller sowie inszenatorischer Praktiken verstanden. Ich werde dazu drei Argumentationsstränge aufbauen. Der erste Strang folgt der Hypothese, dass Megan Boyles *Liveblog* als Weiterführung feministischer Praktiken der 68er-Feminismen gelesen werden kann – *Oversharing* als künstlerische

10 Thumfart (Anm. 8).

11 Mike Andrelczyk: *Liveblog is a masterpiece for the social media age*, <https://www.newspapers.com/clip/91146494/liveblog-is-a-masterpiece-for-the/> [konsultiert am 23.01.23].

Praxis¹² erscheint hier als dezidiert feministisch und beinhaltet eine Radikalisierung autobiografischen Schreibens im Netz. Die zweite Argumentation schlägt genau den gegenteiligen Weg ein und folgt der Hypothese, dass *Oversharing* in einem Klima privater Entgrenzung als künstlerische Praxis ihrer feministischen Motivation beraubt ist und einem neoliberal codierten Branding folgt. Autobiografisches Schreiben, das durch gezielte Selbstenthüllung provozieren soll, erscheint hier notgedrungen als Marketing-Strategie. Um die kontradiktorische Verbindung zwischen Neoliberalismus und Feminismus herauszuarbeiten, stütze ich mich auf den Begriff *Postfeminismus* nach Angela McRobbie und Rosalind Gill und gehe auf Aspekte des *Personal Branding* im Rahmen digitaler Performanzen auf Social Media ein. Im dritten und letzten Teil werde ich Überlegungen dazu anstellen, welchen ent-/politizierenden Stellenwert Boyles Inszenierungsstrategien einnehmen, und zwar vor dem Hintergrund der *Sad Girl*-Ästhetik, die ich als spezifische Autorinnen-Typologie herausarbeiten werde – auch hier wird es darum gehen, abzuwägen, welchen Politiken die digitale Ästhetisierung persönlichen Leids und Selbstenthüllung heute unterliegt; und anhand welcher Schreibpraktiken Subversionspotenziale hervorgebracht werden können.

Das Persönliche ist politisch: *Oversharing* als feministische Praxis?

Oversharing erscheint als Begriff im englischen Sprachraum in den Neunzigerjahren und steht in Kongruenz mit einer verbreiteten Nutzung digitaler Medien, die das Teilen privater Informationen ermöglichen. In den gängigen Sprachgebrauch geht *Oversharing* in den Nullerjahren über, im Deutschen verbleibt es ein Anglizismus. *Oversharing* heißt: zu viel erzählen, zu viel Informationen preisgeben (too much

12 Vgl. Rachel Sykes: »Who Gets to Speak and Why?« *Oversharing* in Contemporary North American Women's Writing, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 43/1, 151–174 (2017).

information [TMI]) und wird oftmals in Konjunktion mit sozialen Medien erwähnt. Der Soziologie Ben Aggers beschreibt *Oversharing* als Symptom, das Social Media in Orte des »banalen Geschwätzes« (»banal chatter«)¹³ verwandelt habe. Die Literaturwissenschaftlerin Rachel Sykes unterstreicht: »Oversharing has also become shorthand for a kind of narcissism and moral decay widely associated with social media.«¹⁴ Entgrenzungen des Privaten stehen hierbei in engem Zusammenhang mit technischen Entwicklungen; das Internet als Ort niedrigschwelliger Teilhabe und damit verbundene Selbstdarstellungspraktiken auf Social Media bilden die Voraussetzungen für *Oversharing* als gesellschaftliches Phänomen. Auch wenn *Oversharing* vornehmlich negativ konnotiert ist, lässt sich die Praxis eines überbordenden oder grenzüberschreitenden Teilens jedoch auch affirmativ auslegen. So beinhaltet *Oversharing* immer einen Akt des Teilens (*Sharing*), durch den ein partizipatorisches Gefühl vermittelt werden kann:

It is an almost transcendent act of performance, enjoyment, or suffering shared with or by others. Yet oversharing can also be understood as an act of self-immolation in which sharers cut themselves into parts and distribute these pieces as grants or gifts to others.¹⁵

Zugrunde liegt dem Akt des *Oversharings* aus dieser Perspektive die Erzeugung eines Kollektiverlebnisses durch das Teilen von Erfahrungen, ergo: *Oversharing* beinhaltet immer Akte des Erzählens über sich selbst. Es ist also eine Form des autobiografischen Erzählens, das einerseits intime Räume und Gefühlswelten sichtbar werden lässt, andererseits Grenzen gesellschaftlicher Konventionen aufzeigt – *was ist zu privat, um erzählt zu werden?*

Die Frage, wo die Grenze zwischen Informationsüberfluss (*Oversharing*) und ausbalancierter Informationsvergabe (autobiografische Inti-

13 Ben Aggers: *Oversharing. Presentations of Self in the Internet Age*, London 2012, xii.

14 Sykes (Anm. 12), 156.

15 Ebd., 153.

mität) verläuft, lässt sich nicht beantworten, es handelt sich um relative Kategorien, die nicht aus textimmanenten Kriterien abgeleitet werden können. Erhellender ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die diskursive Verwendung des Begriffs, insbesondere, wenn wir Genderaspekte berücksichtigen. So weist Rachel Sykes darauf hin, dass vor allem Frauen und ihre Erzählweisen mit *Oversharing* in Verbindung gebracht werden: »On a superficial level, every article diagnosing our ›culture‹ of oversharing features a photo of a woman chatting or typing recklessly to a friend or an uninterested male partner.«¹⁶ Diese Rezeptionsweise fügt sich in eine lange Historie genderteter Abwertungsmechanismen in der Kulturindustrie.¹⁷ *Oversharing* ließe sich vor diesem Hintergrund als gezielte Strategie ausweisen, die an ästhetische Praktiken der 1968er-Frauenbewegung anknüpft; und als Echo des feministischen Diktums *Das Persönliche ist politisch*¹⁸ eine Politisierung des vermeintlich Privaten und Geheimzuhaltenden anstrebt. Ästhetischen Ausdruck finden diese Politisierungsbestrebungen mitunter in der *Neuen Frauenliteratur*, in Form autobiografischer Auseinandersetzungen mit dem eigenen Leben und dem eigenen Körper, insbesondere auch mit Krankheitsbildern; in präferierten Gattungen wie dem Tagebuch oder dem Bekenntnis.¹⁹ Die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel

16 Ebd., 158.

17 Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a.M. 2016.

18 Vgl. Carol Hanisch: *The Personal is Political* 2006 [1969], 1–5, <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf> [konsultiert am 28.03.2023].

19 Ausgangspunkt einer Politik des Persönlichen ist Carol Hanischs Artikel zur politischen Relevanz der *Consciousness-Raising Groups*, in denen das Sprechen über Erfahrungen als wichtiger Baustein des gesellschaftlichen Wandels umgedeutet wird, vgl. Hanisch (Anm. 18). *Das Persönliche ist politisch* wird in diesem Zusammenhang zum theoretischen Unterbau politischer, aber auch künstlerischer feministischer Praktiken; insbesondere autobiografische Erzählweisen stecken eine spezifische Form feministischer Praxis ab, deren Schlagkraft bis in die Gegenwart reicht. In den *Life-Writing-Studies* verweisen u.a. Sidonie Smith und Leigh Gilmore auf Subversions- und Aneignungspotenziale spezifischer autobiografischer Schreibpraktiken von Autorinnen, vgl. Sidonie Smith: *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Rep-*

spricht in diesem Zusammenhang von Poetiken radikaler Subjektivität²⁰ und weist auf ihre politischen Wirkweisen hin. Wir können in diesem Zusammenhang von Autobiografie als kultureller und sozialer Praxis sprechen, die Lebensentwürfe für andere zugänglich macht und auf das grundlegende Bedürfnis reagiert, sich im sozialen Feld lesbar zu machen: »Autobiography matters – culturally, politically, historically, socially.«²¹ *Oversharing* erscheint unter dieser Perspektive als eine erweiterte Nuance jener literarisierten Politik der ersten Person und vollzieht sozusagen eine *Radikalisierung* der von Weigel konstatierten Poetiken radikaler Subjektivität; eine tragende Rolle bei der Zuspitzung autobiografischen Schreibens als feministische Praxis spielt hierbei die Verlagerung der Handlungsorte in den digitalen Raum – das Internet der Plattformen ermöglicht neue selbstdokumentarische Prozesse; zu jeder Zeit können vielfältige Aspekte des eigenen Lebens mit einem Klick veröffentlicht werden, teilweise auch plattformübergreifend. *Oversharing* als ästhetische Praktik impliziert damit auch immer einen erweiterten Erzählbegriff. Die Medienwissenschaftlerin Anna Poletti spricht hierbei von »autobiografischen Akten« unter denen sich sämtliche digitale Praktiken zusammenführen lassen, die über das Schreiben von Text hinausgehen.²² Autobiografische Akte wären damit nicht nur Blogartikel oder Tweets, sondern ebenso Bilder, Likes, Links, Sticker.

In Megan Boyles erzählerischer Programmatik bilden sich jene Radikalisierungsformen des Autobiografischen vielfältig ab: in Form ausschweifender Alltagsbetrachtungen, dem Offenlegen intimer Gedanken und dem Erzählen von vermeintlich Banalem in Form von Posts, Links und enthüllenden Selfies – die feministische Forderung, das Persönliche zu zeigen, erscheint insbesondere in ihrem *Oversharing*-Projekt *Liveblog* in regelrecht totalisierter Form.

resentation, Bloomington/Indianapolis, Ind. 1987 und Leigh Gilmore: #MeToo and the Memoir Boom. The Year in the US, in: *Biography* 42/1 (2019), 162–167.

20 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa*, Reinbek 1989.

21 Anna Poletti: *Stories of the Self*, New York 2020, 5.

22 Ebd.

Liveblog: ein feministischer Blog?

Mit seinem Fokus auf das Innenleben und die unmittelbare Umgebung der damals siebenundzwanzigjährigen US-amerikanischen Autorin steht Megan Boyles Online-Tagebuch *Liveblog* in einer Genealogie feministischer Formen dem Bekenntnis am nächsten. Durch den Fokus auf die Überwindung ihrer Medikamenten- und Heroinsucht, lässt sich *Liveblog* ferner als Bekenntnis einer Suchtkranken kategorisieren. In einer Traditionslinie mit Krankheitsbekenntnissen der *Neuen Frauenliteratur* lotet Boyle durch eine möglichst ungefilterte Darstellung intimer Gedanken und ambivalenter Gefühlswelten tabuisierte Erfahrungsräume aus. Erzählerische Relevanz erhält insbesondere die Erkundung des Alltäglichen – darunter: Diätentscheidungen, Medikamentendosen, Gespräche mit Vertrauenspersonen – aber auch die Erfassung von Traurigkeit, Melancholie oder depressionsinduzierten Phasen von Lachonie und Verzweiflung. Eine nicht-verschönte Selbstcharakterisierung beinhaltet in diesem Sinne auch eine Darstellung von Selbstzweifeln, obsessiven Gedankenschleifen und selbstkompromittierenden Handlungsentscheidungen. Voraussetzung für eine authentische Vermittlung ist die Einhaltung des autobiografischen Paktes. Damit sind nicht nur erzählerische Strategien verbunden, die Echtheit suggerieren sollen, sondern eine weitgehende Simultanität von Autorin und Erzählerin. Jene erzähltheoretische Grenze findet sich in *Liveblog* nahezu aufgelöst, sowohl innerdiegetisch als auch paratextuell wird die Unterscheidung zwischen realweltlich schreibender Autorin und Erzählinstanz von Boyle strategisch unkenntlich gemacht – beispielsweise in Interview-Kommentaren, in denen Boyle darauf verweist, dass ihre Schreibintention die wahrhaftige Vermittlung ihres Innenlebens sei,²³ oder in innerdiegetischen Absichtsbekundungen, in denen Boyle unterstreicht, Gedanken und Alltag möglichst ungefiltert und ehrlich abbilden zu wollen. Der Eindruck, dass Autorin und Erzählerin zu einer Person

23 Willis Plummer: On Documenting Your Entire Life in Your Creative Work, <http://thecreativeindependent.com/people/writer-megan-boyle-on-documenting-your-entire-life-in-your-creative-work/> [konsultiert am 23.01.23].

verschmelzen, wird durch das Format *Liveblogging* verstärkt, da es sich um einen kontinuierlichen Strom von Statusmeldungen handelt, bei dem Posts unbearbeitet und in hoher Frequenz veröffentlicht werden. Einträge erscheinen zuweilen in Form von Internetsprache, beinhalten orthographische Fehler oder Wiederholungen. Als Authentizitätsverstärker wirken zudem Bildmaterialien, insbesondere Selfies. Darüber hinaus wird die Ernsthaftigkeit, die hinter der ehrlichen Erfassung ihres Lebens steht, dadurch verstärkt, dass Boyle selbstkompromittierende Inhalte als Druckmittel nutzt, um eigens definierte Ziele einzuhalten; so droht sie beispielsweise am 27. März 2013, ein Foto ihres gespreizten Hinterns zu veröffentlichen, wenn sie ihre To-Do-Liste nicht abarbeitet: »if i fail to complete any task on the list i will post a picture of my naked ass as is on this liveblog. [...] THE ASS CHEEKS WILL BE SPREAD.«²⁴

Blogs lassen sich als Orte der Gemeinschaft denken, die Möglichkeiten direkter kommunikativer Interaktion beinhalten. Die Medienwissenschaftler:innen Frances Rogan und Shelly Budgeon unterstreichen, dass Blogs entsprechend zu einem Ort kollektiver Bedeutungsproduktion der Gegenwart werden können, denen das Teilen von Erfahrungen zugrunde liegt.

The principles that underpin the political practice of consciousness-raising emphasise the need to start from one's experience. The digital spaces which these young women engage with afford the opportunity, and even incite them, to speak their experience in a relation to others and in this way these spaces hold the potential to act as consciousness-raising forums [...].²⁵

In dieser Praxis des gemeinschaftlichen Teilens von Leid, Erfahrungen und Traumata via Tumblr, ebenso durch die gegenseitige Verlinkung, Kommentierung und Bezugnahme auf andere *Alt Lit*-Autor:innen schließt Megan Boyle am eindeutigsten an feministische Strategien

24 Boyle, Liveblog (Anm. 1), 101.

25 Vgl. Shelly Rogan, Frances Budgeon: The Personal is Political. Assessing Feminist Fundamentals in the Digital Age, in: *Social Sciences* 7/8 (2018), 132, <https://doi.org/10.3390/socsci7080132>, 11.

der 1968er-Bewegung an. Zu beobachten ist zudem eine fortdauernde Bezugnahme auf *Liveblog*, insbesondere durch Autor:innen, die an Praktiken der *Alt Lit* anknüpfen, wie beispielsweise der Autor Luis Neer, der *Liveblog* als Muster für ein autobiografisches Blogprojekt nutzte und durch Lektürekomentare mit Boyles Ursprungstext in Dialog tritt.²⁶ Durch eine Verlagerung ins Netz haben sich feministische Gemeinschaften zwar verändert, vergrößert und in die Öffentlichkeit begeben, die Handlungsziele des *Consciousness Raising* haben sich jedoch nicht verändert. Kollektives Potenzial kann auf positive Weise auch in digitalen Räumen und Bubbles in Erscheinung treten; genauso gut können kommunikative Akte dieser Art scheitern.

In *Liveblog* finden wir darüber hinaus systemische Kritik hinsichtlich sexistischer Diskriminierungen, wenn auch in subtiler Form. Um jene Kritik sichtbar zu machen, ist ein Blick auf Rezeptionsweisen erforderlich: So stehen insbesondere Anfang der Zehnerjahre vermeintlich enthüllende Blogs von Frauen über sexuelle Erlebnisse, Traumata und Depressionen im Schussfeuer digitaler Diskussionen. Die Journalistin Johanna Fateman spricht vor dem Hintergrund der *Alt Lit*-Texte von einem »scary new marketplace of Internet confessions.«²⁷ Verschiedene Bewertungshierarchisierungen sind in diesem Zusammenhang beobachtbar,

26 Luis Neer sammelt auf dem persönlichen Tumblr *Liveblogging Liveblog* Lektüererfahrungen mit Megan Boyles *Liveblog* und verknüpft diese, als Online-Tagebuch, mit Alltagsbeschreibungen und Selbstbeobachtungen. Luis Neer: *Liveblogging Liveblog*, <http://thefanzine.com/liveblogging-liveblog/> [konsultiert am 10.04.23].

27 Johanna Fateman: *Bodies of Work*, <https://www.bookforum.com/print/2003/two-books-of-autofiction-examine-the-sexual-politics-of-the-postporn-era-12182> [konsultiert am 13.10.22]. Schauen wir uns genauer an, wer zu welcher Zeit was publiziert, scheint in Fatemans Kommentar per se eine misogynie Konnotation mitzuschwingen: Zwei Drittel aller Blogs werden Anfang der Nullerjahre von weiblich gelesenen Personen betrieben, von jenen Blogs sind wiederum zwei Drittel autobiografisch, vgl. Klaus Schönberger: *Doing Gender, kulturelles Kapital und Praktiken des Bloggens*, in: Thomas Hengartner, Simon Michael (Hg.): *Bilder-Bücher-Bytes*, Münster/New York 2008, 378–387, hier: 379.

bei denen autobiografische Stoffe als vermeintlich banale Topoi abgetan werden, um Polit-Blogs o.ä. untergestellt zu werden. Gegenderte Bewertungshierarchien werden auch in der Rezeption der *Alt Lit* deutlich. Während Tao Lin vornehmlich wegen seines originellen Schreibstils diskutiert wird, stehen Autorinnen wie Marie Calloway oder Megan Boyle wegen ihrer vermeintlich grenzüberschreitenden Selbstbeschreibungen im Fokus der damaligen Internetdiskurse. Kategorische Begriffe, die in der Rezeption von Megan Boyle vermehrt fallen, sind beispielsweise »digitaler Exhibitionismus« oder »totale Selbstdokumentation.«²⁸ Megan Boyle beobachtet diese gegenderten Bewertungsmechanismen an Reaktionen auf *Liveblog*, die sie in eine systemische Kritik überführt:

25 March [...] 6:47PM: ›[...] your openness seems like an attack on your readers.‹ I said ›wait, do you mean...are you talking about my writing or me, the person?‹ he did something with his arms and shook his head and his tone changed and he said ›i mean ›what is a person,‹ come on, come the fuck on, like...‹ and i said ›what do you mean, what are you talking about? My openness is...i attack you, you feel?‹²⁹

Oversharing erscheint hier als bewusste Strategie, die sich anhand einer feministischen Kunstprogrammatisierung auslegen ließe: Die eigene Haltung zu reflektieren, die zwischen Scham und Teilnahmslosigkeit fluktuiert, ist Teil des autobiografischen Narrativs, in dem durch die Adressierung vermeintlicher Tabu-Themen Intimitätsgrenzen zwischen Autorin und Leser:in eingerissen, aufgestellt und wieder unterlaufen werden. Strategisch notwendig erscheint hierfür vor allem das Einflechten einer selbstreferenziellen Ebene, die den gegenderten Bewertungsdiskurs innerdiegetisch abbildet.

Bis zu dieser Stelle habe ich kontradiktorische Aspekte gänzlich ausgeklammert. Ich bin weder auf Identitätspolitiken eingegangen noch auf den Zusammenhang zwischen Entgrenzungsfenomenen des

28 Thumfart (Anm. 8).

29 Boyle, *Liveblog* (Anm. 1), 81.

Privaten und damit verbundenen autobiografischen Branding-Strategien. Ich habe darüber hinaus ausgeblendet, dass vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer Geschlechtertheorien und der Kritik an der Hegemonie eines *weißen* Feminismus einst formulierte politische Implikationen des sogenannten ›autobiografischen Frauenschreibens‹, das an *weiße* Cis-Identitäten geknüpft ist, bereits seit den Achtzigerjahren bröckeln. Darüber hinaus wirken sich soziokulturelle Veränderungen verzerrend auf feministisch codierte autobiografische Schreibweisen aus, die vor dem Hintergrund neuer Weiblichkeitspolitiken in der Populärkultur gewandelte Konnotationen aufweisen. – Wo beginnt die Trennlinie zwischen *Oversharing* als feministischer Praxis und narzisstischer Nabelschau? Polemischer: Welche feministische Relevanz hat vor dem Hintergrund (post-)kolonialer Perspektiven der Blog einer *weißen* Cis-Frau, die ihr psychisches Leid anhand der Unfähigkeit, Avocados zu kaufen, festmacht?

Das Persönliche ist öffentlich: *Oversharing* als postfeministischer Imperativ?

Die Kulturwissenschaftlerin Karlyn Crowley weist darauf hin, dass in den 1990er-Jahren das ›Politische‹ aus populärkulturell sichtbaren Feminismen subtrahiert wird. Stattdessen kristallisiert sich das ›Persönliche‹ zunehmend zu einer neoliberal codierten Identitätskonfiguration: »Feminists lamented this increasing turn towards the personal and away from the overtly political: the ›personal‹ was still supposed to be ›political‹, wasn't it?«³⁰ Das *Persönliche* tritt schrittweise aus seinem feministischen Bedeutungsrahmen heraus, in Begriffen wie »Therapiegesellschaft« oder »Bekennniskultur«³¹ spiegeln sich gesamtgesell-

30 Karlyn Crowley: *Feminism's New Age. Gender, Appropriation, and the Afterlife of Essentialism*, New York 2011, 149.

31 Vgl. Günter Burkart (Hg.): *Die Ausweitung der Bekennniskultur – neue Formen der Selbstthematization?*, Wiesbaden 2006 und Frank Furedi: *Therapy Culture. Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, London 2003.

schaftliche Entwicklungen hin zu einer Emphase auf das selbstreflexive Individuum – Sprechen über sich selbst erscheint zunehmend als Selbstoptimierungstool. Das Internet wird in diesem Zusammenhang zum Ort wuchernder Selbstbetrachtungen: Nach dem Memoir-Boom, der nach Ben Yagoda seinen Ausgangspunkt in den Neunzigern nimmt,³² werden wir in den Nullerjahren Zeuge einer Popularisierung autobiografischer Schreibweisen im Netz. Laut WordPress wurden im Jahr 2013 jede Sekunde 5,7 neue Blogposts hochgeladen. *Selfie* war 2013 im *Oxford English Dictionary* das Wort des Jahres. Aufmerksamkeit wird zur digitalen Währung, die stets zeitspezifischen Inszenierungsformeln unterliegt. Eine authentische Persona zu kreieren wird in diesem Zusammenhang zum Leitmotiv eines gelungenen *Personal Branding*. Autobiografische Erzählungen und damit verbundene Schreibpraktiken, die auf Enthüllung abzielen, erscheinen hierbei als narrative Marketingstrategien.

Personal Branding umfasst die Gesamtheit aller individuellen Vermarktungsstrategien bei der Inszenierung der eigenen Person. Autor und Unternehmer Dan Schawbel definiert *Personal Branding* als einen Prozess, durch den sich Individuen und Unternehmer:innen von anderen abheben, indem sie ihren einzigartigen Wert (ergo: *unique selling point*) identifizieren und diesen als kohärente Botschaft und in Form eines einheitlichen Images auf verschiedenen Kanälen artikulieren.³³ Sich auf Social Media zu zeigen und die Individualität des eigenen Charakters zur Marke zu machen, ist kein genderspezifischer Imperativ, die Medienwissenschaftlerin Amy Shields Dobson weist jedoch auf spezifische Inszenierungs- und Performanzstrategien Anfang der Nuller- und Zehnerjahre hin, die junge Frauen insbesondere auf Plattformen wie Myspace als erfolgreiches Verfahren nutzten. Shields Dobson spricht vor dem Hintergrund digitaler Medien und visueller Kulturen von einem neuen Weiblichkeitsdiktat, das sie unter dem Begriff *performativer*

32 Ben Yagoda: *Memoir. A History*, New York 2009.

33 Dan Schawbel: *Me 2.0. Build a Powerful Brand to Achieve Career Success*, New York/Edinburgh 2009, 4.

Schamlosigkeit zusammenfasst.³⁴ *Persönliches Branding* ist in diesem Zusammenhang engmaschig mit performativer Schamlosigkeit verknüpft. ›Schamlose Mädchen‹ performen selbstbewusst ihre Persönlichkeit und scheuen nicht davor zurück, ihre Gefühlswelten zu offenbaren und auf ehrliche Weise Fehlritte oder auch toxische Verhaltensweisen zu zeigen. Die Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie subsummiert jene Performanzen anhand des Begriffs des *melancholischen Mädchens*.³⁵ Damit geht die erhöhte Sichtbarkeit einer spezifischen Identität einher – diejenige der heterosexuellen, *weißen* Cis-Frau aus der Mittelklasse. Diskutiert und konzeptualisiert werden jene neue Weiblichkeitsregime, die in den Nullerjahren vermehrt populärkulturelle Präsenz erhalten, von Kulturwissenschaftlerinnen wie Angela McRobbie und Rosalind Gill unter dem Begriff ›Postfeminismus‹³⁶.

Postfeminism is now the ›new normal‹, a taken-for-granted ›common sense‹ that operates as a kind of gendered neoliberalism [...] – a sense-making characterised by relentless individualism, that calls forth endless work on the self, and which centres notions of agency, empower-

34 Vgl. Amy Shields Dobson: *Postfeminist Digital Cultures. Femininity, Social Media, and Self-Representation*, New York 2015.

35 Vgl. Angela McRobbie: *Postfeminism and Popular Culture*. Bridget Jones and the New Gender Regime, in: Yvonne Tasker, Diane Negra (Hg.): *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham 2007, 27–40.

36 Postfeminismus ist kein eindeutiges Konzept, begriffliche Auslegungsweisen und Verwendungen weichen mitunter stark voneinander ab, sowohl im wissenschaftlichen als auch populären Diskurs. So meint die Bezeichnung von Judith Butler als Theoretikerin eines neuen Postfeminismus etwas ganz anderes als die Einordnung von Bridget Jones als postfeministisches Subjekt. Ich beziehe mich auf die letztere Verwendung des Begriffs, der nach Gill und McRobbie keine epistemologische Perspektive meint, sondern einen spezifischen Zeitgeist, der in den populären Medien ab den Neunzigerjahren sichtbar wird. Auch Nancy Fraser konstatiert Verschränkungen zwischen Feminismus, Kapitalismus und Neoliberalismus, vgl. Nancy Fraser: *Feminism, Capitalism and the Cunning of History*, in: *New Left Review* 56 (März/April 2009), 97–117.

ment and choice while enrolling women in even more intense regimes of ›the perfect‹.³⁷

Dieser »gegenderte Neoliberalismus« impliziert verschiedene ideologische Problematiken, die zur Verschleierung struktureller Ungleichheiten beitragen, meritokratische Fantasien bestärken und die Arbeit an sich selbst zum Ausgangspunkt erfolgreicher (weiblicher) Lebensführung erheben. Suggestiert wird in diesem Zusammenhang, dass Gleichberechtigung bereits erreicht sei und die Notwendigkeit eines Feminismus in der Vergangenheit liege.³⁸ Die Sichtbarkeit von Feminismus im populären Diskurs hat sich in den letzten zehn Jahren aufgrund von Bewegungen wie #MeToo stark verändert, Feminismus zirkuliert als Konzept, aber vor allem als Begriff in der Populärkultur, gesprochen wird in dem Zusammenhang von populärem Feminismus. Zur entscheidenden Frage wird hierbei: welcher Feminismus ist eigentlich in der Nike oder Adidas-Werbung sichtbar? Ausgehend von der Girlpower-Bewegung der Neunzigerjahre, etabliert sich eine neue Heldin in den populären Medien des globalen Westens: Sie ist selbstbewusst, handlungsfähig und bereit, an sich zu arbeiten. Vor dem Hintergrund postfeministischer Medienkulturen konstatieren Angela McRobbie und Rosalind Gill eine Wandlung hinsichtlich der Darstellung von Frauen als passive und abhängige Individuen hin zu (sexuell) aktiven sowie handlungsfähigen Individuen – »women are hailed as active subjects who write the stories of their own lives, who are, to put in another way, architects of their own destinies.«³⁹ Im Einklang mit dem postfeministischen *Make-Over-Paradigm* werden in diesem Zusammenhang

37 Laura Favaro, Rosalind Gill: »Pump up the positivity«. Neoliberalism, Affective Entrepreneurship and the Victimhood/Agency Debate, in: María José Gámez Fuentes, Sonia Núñez Puent, Emma Gómez Nicolau (Hg.): *Re-writing Women as Victims*, London 2020, 153–167, hier: 153.

38 Vgl. McRobbie (Anm. 35). Zeitgleich erscheinen neue politisch motivierte Feminismen, die als »Third Wave Feminism« beschrieben werden, vgl. Leslie Heywood, Jennifer Drake (Hg.): *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, Minneapolis, Minn. 1997.

39 Favaro/Gill (Anm. 37), 155.

nicht nur Botschaften zur Körperarbeit verbreitet, sondern zunehmend auch zur selbsttherapeutischen Arbeit. Betrachten wir beispielsweise Weltbestseller und ihre Verfilmungen in den Nuller- und Zehnerjahren, finden wir vornehmlich krisenresistente Heldinnen in einer auf Frauen als Zielpublikum ausgerichteten Populärkultur. Ausgangspunkt der Geschichten sind Identitätskrisen, die durch Scheidungen, Insolvenzen oder Kündigungen ausgelöst werden, durch selbsttherapeutische Arbeit überwunden werden können und schließlich in ein Happy End führen, wie beispielsweise in Elizabeth Gilberts *Eat, Pray, Love* (2006), Cheryl Strayed's *Wild* (2014) oder Jenny Colgans *Little Beach Street Bakery* (2014). Identitätskrisen entfalten in jenen Narrativen stets eine selbsttransformative Wirkung. Handlungsfähigkeit, die als *Agency* im feministischen Diskurs einen besonderen Stellenwert hinsichtlich Gleichstellungsbestrebungen einnimmt, erscheint vor diesem Hintergrund nicht als Formel auf dem Weg hin zum selbstbestimmten Individuum, sondern muss unter dieser Perspektive kritisch betrachtet werden: »this ›turn to agency‹ within feminism can be complicit with the very system requiring our trenchant critique: neoliberalism.«⁴⁰

Liveblog: ein postfeministischer Blog?

Vor dem Hintergrund performativer Schamlosigkeit und postfeministischer Merkmale scheint Megan Boyles Praxis des *Oversharings* als feministisches Konzept ins Wanken zu geraten. So bedient Boyle als weiße Cis-Frau mit ihrem enthüllenden Krankheitsbekenntnis genau jene Performanzen, die dem Regime der Aufmerksamkeitsökonomie zugefallen sind; einst feministisch codierte Erzählweisen treten im Kontext ihrer Zeit als neoliberale *Personal Branding*-Strategien zutage. Betrachten wir die Erzählhaltung von Boyle, lässt sich *Liveblog* anhand zahlreicher Merkmale als postfeministisches Projekt kategorisieren, zu nennen sei beispielsweise die starke Fokussierung auf Körper und Essen; ein Geschlechterverständnis, das auf einem binären Modell aufbaut

40 Ebd., 153.

und nur zwischen Mann und Frau differenziert; oder die vorwiegend als heteronormativ dargestellte Sexualitätspolitik. Am augenscheinlichsten erscheint hierbei die Prämisse des Projekts als solches, das sich als dreimonatiges Selbstüberwachungsprojekt zur Regenerierung und Disziplinierung lesen lässt. Das selbstdokumentarische Vorhaben wird von dem anfangs klar formulierten Ziel zusammengehalten, durch möglichst ehrliche Aufzeichnungen, Kontrolle über das eigene Leben zurückzuerlangen und Entfremdungsgefühle abzubauen. So schreibt Boyle: »i have been feeling an equally uncontrollable sensation of my life not belonging to me or something. Like it's just this event i don't seem to be participating in much, and so could be attending by mistake.«⁴¹ Michel Foucault unterstreicht die Funktion des Tagebuch-Schreibens als Vehikel zur Selbstbeobachtung und ordnet diese selbstdokumentarische Praktik in seine Genealogie der Gouvernamentalität ein.⁴² Das Vorhaben, die Kontrolle über das eigene Leben zurück zu erlangen, indem alles gebeichtet wird, was gebeichtet werden kann, erscheint in einer Kultur der Bekenntnisse und autobiografischen Krisennarrative eher als normative Selbstdisziplinarmaßnahme und weniger als subversiver feministischer Akt. Integrieren wir identitätspolitische Perspektiven, erscheint Boyles *Liveblog* darüber hinaus als Symptom des *White Feminism*. Es wird auf ausschweifende Weise das Leben einer *weißen* Frau dargestellt, die das Privileg hat, wieder bei ihren Eltern einzuziehen und damit monetärer Verantwortung einfach entkommen kann. In dritter Instanz ist fragwürdig, inwieweit *Oversharing in Liveblog* überhaupt als Methode totaler Selbstenthüllung gewertet werden kann. Denn trotz der verschiedenen Authentizitätsstrategien offenbaren sich blinde Flecken, wenn man den Blog nach Lücken, Bruchstücken und Grenzbereichen des Teilens von Informationen abtastet. Hinter den vermeintlich radikalen Enthüllungen – toxische Gedanken, psychische und körperliche Komplexe, Drogenkonsum – verstecken sich wiederum

41 Boyle, *Liveblog* (Anm. 1), 5.

42 Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 3: *Die Sorge um sich*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, 13. Aufl., Frankfurt a.M. 2017.

andere Tabuthemen. Beispielsweise wird eine Abtreibung erst angedeutet, nur um dann elliptisch ausgelassen zu werden. Der Journalist Johannes Thumfart schreibt: »Bei der Neuen Ehrlichkeit geht es dreckig zu, peinlich, grobmotorisch – niemals aber um den Tabubruch.«⁴³ Wir erfahren zudem nichts über die Hintergründe von Boyles Kindheit oder Jugend – Boyle erschreibt ihre Identität lediglich in Form von Statusmeldungen, die auf eine fast irritierende Weise in der Gegenwart verankert sind; diese folgen einer großflächig auf den Moment reduzierten Schreibpraxis auf Social-Media-Kanälen; wir als Leser:innen werden mit zahlreichen Jetzt-Zeit-Beobachtungen reizüberflutet. *Oversharing* ließe sich in *Liveblog* genauso gut als ästhetische Verschleierungstaktik verstehen, weniger als feministische Strategie zur Herstellung einer Kollektiverfahrung. Oder – vor dem Hintergrund von Selbstvermarktungsökonomien auf Social Media – als *Personal Branding*-Strategie. Das Sprechen über das eigene Leid wird zum Marketingargument der eigenen Persona. In diesem Zusammenhang bilden neue Video-Clips auf Boyles YouTube-Kanal Aufmerksamkeitsmarker, die zusammen mit der Print-Ausgabe von *Liveblog* 2018 erscheinen, wie beispielsweise das Video »MY ADDERALL ADDICTION«⁴⁴ und – so ließe sich mutmaßen – die Vermittlung eines einheitlichen Images erwirken sollen; das Image der leidenden Künstlerin.

Auch wenn sich in *Liveblog* Indizien häufen, die auf eine Aushöhlung persönlicher Politiken autobiografischer Kunstpraxis hindeuten, wäre es zu einfach, an dieser Stelle aufzuhören und Megan Boyles Performanz in eine klar kategorisierte Schublade zu verbannen. Genauso gut hätte ich nach dem ersten Teil abbrechen und *Liveblog* als Werk potenziert Selbstoffenbarung in eine feministische Traditionslinie einordnen können. Ich möchte stattdessen eine Synthese anbieten und eine Perspektive vorschlagen, anhand derer sich *Liveblog* von einem postfeministischen

43 Thumfart (Anm. 8).

44 Megan Boyle: MY ADDERALL ADDICTION, <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/would-rather-post-this-video-than-no-video-at-select-berlin-12079> [konsultiert am 28.03.2023].

Selbstüberwachungsprojekt in ein widerständiges Kunstwerk feministischer *Résistance* überführen ließe.

I hate myself and I want to die. – *Sad Girl*-Ästhetik

Feministische Künstler:innen und Theoretiker:innen sehen in der Figuration der leidenden, jungen Frau, die unter dem populärkulturellen Phänomen des *Sad Girls* diskutiert wird, Protestmöglichkeiten gegen jene postfeministischen Weiblichkeitsdispositive, die eng mit Ideen der positiven Psychologie verknüpft sind.⁴⁵ Aufgrund seiner Handlungsunfähigkeit und der damit verbundenen pessimistischen oder gar nihilistischen Haltung, stellt das *Sad Girl* einen subversiven Gegenentwurf zur Heldin märchenhafter Krisenüberwindung dar – so legt das *Sad Girl* als Anti-Heldin die Gnadenlosigkeit eines kapitalistischen Systems frei, in dem diejenigen untergehen, die nicht in der Lage sind, sich selbst zu retten. Diese Lesart erhebt Handlungsunfähigkeit und die Darstellung von Traurigkeit zur Systemkritik. Die Theoretisierung des Konzepts wird insbesondere mit der Künstlerin Audrey Wollen in Verbindung gebracht, die ihr *Sad Girl*-Profil auf Instagram – mit dem sie 2015 zum Internetphänomen wurde – mit feministischer Theorie unterfüttert. Ohne die *feministische Genealogie der Traurigkeit* des *Sad Girls* zu kennen, würde das melancholische Mädchen lediglich als Klischee erscheinen und damit bloß regressive Bilder von leidenden, schwachen Frauen reproduzieren. *Sad Girls* orientieren sich folglich an einem spezifischen Frauenbild, das Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit vermittelt. Dieser Performanz der Traurigkeit und Handlungsunfähigkeit unterliegt die Absicht, dass eine melancholische Haltung und bewusst gezeigte Emotionen, wie Trauer oder Traurigkeit, nicht schambehaftet sein müssen.⁴⁶ Selbstdegradierung wird bei Wollen zu Kollektiverfahrung. Die Künstlerin greift in ihrer Theoretisierung des melancholischen Mädchens erneut auf ästhetische Strategien der 1968er-Frauenbewegung

45 Vgl. Thelandersson und Tunnicliffe/Wollen (Anm. 6).

46 Vgl. Tunnicliffe/Wollen (Anm. 6).

zurück; ein *Oversharing* melancholischer Gefühle lässt sich an dieser Stelle als feministische Praktik rekodieren: Das *Sad Girl* als Figuration der ›leidenden Autorin‹ erhält insbesondere unter feministischer Perspektive Heroinnen-Status. Wollen verweist beispielsweise auf Sylvia Plath, die in ihren Gedichten und Tagebüchern persönliches Leid zum Ausgangspunkt ihrer kreativen Praxis macht. Tumblr bildet den bevorzugten Zirkulationsort jener *Sad Girl*-Performanzen in den Nuller- und Zehnerjahren. Traurigkeit als Performanzstrategie folgt hierbei einer spezifischen Ästhetik. Auf Textebene meint dies, ein offenes (ungeschöntes) Sprechen über Depressionen, psychische Krankheiten oder Überforderungsgefühle – eine Praxis, die ich in Bezug auf Boyle und andere *Alt Lit*-Autorinnen bereits ausgelegt habe. Hier schließt sich der Kreis zum ersten Teil des Artikels, in dem ich, in Rückgriff auf Sigrid Weigels Poetik radikaler Subjektivität, auf das feministische Potenzial von autobiografischen Schreibweisen und insbesondere Krankheitsbekenntnissen hingewiesen habe. Als Praxis digitalen *Oversharings* lassen sich darunter, wie bereits beschrieben, spezifische Schreibformen versammeln, die eine vermeintliche Entgrenzung des Persönlichen erwirken. Folgen wir dieser Perspektive, öffnen sich neue Interpretations- und Auslegungsräume intimer Performanzen, die *Liveblog* anders lesbar machen.

Liveblog: ein *Sad Girl*-Blog?

Traurigkeit als Performanzstrategie durchdringt bei Boyle sämtliche Ebenen; sowohl direkte Selbstdarstellungsästhetik als auch erzählerische Topoi. Googlen wir Bilder von Boyle, erhalten wir Fotos von einer jungen Frau, die ihr langes braunes Haar mit Spangen aus dem Gesicht hält, oft hat sie Augenringe oder wirkt übermüdet. Diese Form der anti-heroischen Verletzlichkeit wird in *Liveblog* gleichermaßen schreibend hervorgebracht: Megan Boyle erscheint in ihrem Tagebuch weder als sexuelle Unternehmerin noch als aktives Powermädchen, sondern stagniert in einer Phase der Katatonie; als Heldin, die ihrer Handlungsfähigkeit gänzlich beraubt zu sein scheint. Der Eindruck von

Bewegungslosigkeit wird auch auf erzählstruktureller Ebene gespiegelt; *Liveblog* weist weder konkrete Wendepunkte noch Höhepunkte auf und zerläuft in Alltagsbetrachtungen, die kaum Entwicklung zeigen. Es gibt keinen Spannungsaufbau, keinen Spannungsabfall, der Blog verzichtet auf konventionelle dramaturgische Mittel und überstrapaziert aufgrund seiner Länge Leseerwartungen. Diese Gleichförmigkeit entfaltet sich auch in Boyles Weigerung, sich als Heldin mit Entwicklung zu schreiben, was dem Imperativ weiblicher Handlungsfähigkeit im Postfeminismus diametral gegenübersteht. Traurigkeit, Abhängigkeit und Hilflosigkeit erscheinen in *Liveblog* und Megan Boyles Internetperformanz als kritischer Raum gegenüber dem populären Bild einer Frau, die Selbstrettungsmaßnahmen aktiviert, um sich gegen psychische Gefahren zu wappnen, anstatt Systemkritik zu üben. Das Selbstoptimierungsfazit nach drei Monaten Blogging fällt bei Boyle spärlich aus – sie ist immer noch heroinabhängig. Bevor sie ihren Blog aufgibt, mietet sie ein Apartment am Strand, für das sie sich im März beworben hat, und zieht bei ihren Eltern aus. Der Blog findet ein Ende, weil sich Boyle davon eingeschränkt fühlt, nicht weil Konflikte gelöst werden. *Sad Girl*-Realismus *at its best* erscheint hier als gescheitertes Selbstoptimierungsverfahren ohne Happy End. Im Post-Postfeminismus ließe sich die Inszenierung als melancholisches Mädchen im Sinne einer hyperironischen Lesart wieder als subversiv begreifen. Dem Publikationsort – Blog – und der Schreibform – Liveblogging – kommt hierbei eine tragende Rolle in der Konstruktion jener Anti-Erzählung bei; das Internet als Ort überbordender Erzählmöglichkeiten erscheint hier als Voraussetzung für jenes autobiografische Schreiben im Internet, das Dimensionen des *Oversharings* zur erzählerischen Programmatik erhebt: So wird konventionelle Handlung durch das endlose Scrollen in einem sich immer wieder gleichförmig aufbauenden Feed ersetzt.

Doch selbst die *Sad Girl* Theorie⁴⁷ verbleibt uneindeutig – an die Performanzen intimer Traurigkeit in den Nuller- und Zehnerjahren sind

47 Wie fragil die Linie zwischen selbstermächtigender Geste und der Reproduktion toxischer Weiblichkeitsstereotype ist, zeigt sich nicht zuletzt am Begriff des *Sad Girls* – Mädchen, ein Kind, das gerettet werden muss, immer jung ist, sich

ebenfalls spezifische Kategorien geknüpft, wie *Weiß-Sein*, Konservatismus und Passivität. Bekanntestes Beispiel für jene Inszenierungsstrategie aus der Populärkultur ist Lana Del Rey, die aufgrund ihrer nationalistischen Haltungen und regressiven Weiblichkeitsappelle schon vielfach kritisiert wurde. Subversionsgrenzen sind schwammig und verändern sich je nach Betrachtungsperspektive und Auslegung. Das radikal-autobiografisch bloggende *Sad Girl* Megan Boyle bleibt als ambivalente Kippfigur zurück. Um mit der Autorin zu schließen: »it's this sinking feeling about the internet [...] all the tweets and the facebookes and the websites and the emails and then this liveblog shit.«⁴⁸

einem spezifischen Männlichkeitsideal unterwirft, zum Lachen gebracht werden will.

48 Boyle, Liveblog (Anm. 1), 275.

Publizieren/Performen

Wer ist digitale Autor:in und wie?

Befunde zum aktuellen deutschsprachigen Self-Publishing

Madeleine Span

Einleitung

Über das Self-Publishing treten Akteur:innen am Buchmarkt auf, die auf bislang unbekannte Art unternehmerische und künstlerische Aspekte des Literaturbetriebs in einer Person vereinen. Dass mittlerweile eine große Zahl von Autor:innen diese Alternative für die Publikation ihrer Arbeiten wählt und ihre Titel so dem Buchmarkt zuführt, geht etwa aus einer Schätzung des Self-Publishing-Dienstleisters *Tredition* hervor. 2021 seien im deutschsprachigen Raum von etwa 137 000 Neuerscheinungen gut 72 000 im Self-Publishing erschienen, das sind immerhin knapp 52 Prozent – das Unternehmen betont dabei die kontinuierlich steigende Tendenz zugunsten des Self-Publishings.¹ Auch wenn davon auszugehen ist, dass die meisten Selfpublisher:innen nur eine geringe Reichweite erzielen, tragen sie damit massiv zum Titelvolumen des Buchmarkts bei. Diese neue Popularität des Self-Publishings steht in direkter Verbindung zu den veränderten Produktions- und Distributionsbedingungen einer digitalisierten Literatursphäre mit niederschweligen Publikationsangeboten für E-Books und on demand produzierte Printexemplare sowie einer umfassenden digitalen

1 »Theresa«: Self-Publishing 2022. Dein Weg zum Buch, <https://tredition.com/self-publishing/> [konsultiert am 19.10.2022].

Infrastruktur, in der diese Titel unabhängig von der Infrastruktur eines institutionalisierten Literaturbetriebs beworben, vertrieben und rezensiert werden können.

Die Perspektive der Self-Publishing-Autor:innen auf ihre Arbeit und den Literaturbetrieb prägt ihre jeweiligen Verhaltensweisen und damit ihre digitalen Praktiken sowie die Ausprägung ihrer – und damit letztlich auch einer breiteren – literarischen Mentalität. Ausprägungen dieser Mentalität werden im folgenden Beitrag auf jene Elemente hin analysiert, die im Rahmen von Digitalisierungsprozessen deutlich erweitert wurden. Besonders fallen dabei Aspekte der Gestaltung von Kontakt und Austausch mit Gleichgesinnten und dem eigenen Publikum ins Gewicht. Darüber hinaus sind aber auch weitere Aspekte der auktorialen Praxis mittlerweile umfassend in eine Digitalkultur eingebettet. Nicht nur das Publizieren auf Mausclick, sondern auch die plötzlich mögliche, detaillierte Einsichtnahme der Autor:innen in ihre Marktperformance zählen zu den beachtlichen Auswirkungen eines verstärkt digitalen Literaturbetriebs. Über zumeist tagesaktuelle Verkaufsstatistiken kann die eigene auktoriale Praxis ökonomisiert und analysiert werden, daneben bieten unzählige Social-Media-Formate die Möglichkeit zum unmittelbaren Austausch mit Leser:innen, deren Bewertungen von Texten üblicherweise zwischen überbordender Begeisterung und tiefer Enttäuschung schwanken. Digitalität bildet damit nicht nur eine praktische Grundlage gegenwärtigen Self-Publishings, sie prägt auch neue Optionen aus, um die persönliche Autor:innenschaft den eigenen Anforderungen folgend auszugestalten.

Self-Publishing und die gegenwärtige Buchbranche

Der Erfolg von Titeln, die im Self-Publishing publiziert wurden, nimmt am Buchmarkt beständig zu. Self-Publishing wandelt sich von einer Nische immer stärker zu einer zentralen Größe des Markts. Dass diese Entwicklungen die institutionalisierte Buchbranche in ihrer bishe-

rigen Struktur und Ausrichtung beeinflussen, steht außer Zweifel.² John B. Thompson analysiert die Branche anhand einer detaillierten Fallstudie und erörtert mit Blick auf den Buchmarkt Großbritanniens und US-Amerikas die zunehmend auseinanderklaffende Schere zwischen den beiden Antipolen multinationaler Großkonzerne sowie einer Vielzahl unabhängiger, zumeist kleinster Häuser, die an die Stelle eines pyramidenförmigen Modells vieler kleiner, einiger mittlerer und vereinzelter großer Verlage getreten ist.³ Neben den Big 5 der Buchbranche, die sich aus Penguin/Random House, Hachette, Harper Collins, Simon and Schuster und Macmillan zusammensetzen, tritt besonders Amazon als neuer Player in Aktion, der seit den 2010er Jahren nicht nur im Buchhandel operiert, sondern auch mit der Entwicklung von E-Reading- und Hörbuch-Services im Endkund:innensegment sowie einer umfassenden Self-Publishing-Infrastruktur vorlegt. Die zunehmende Einflussnahme von Self-Publisher:innen, die diese Dienste nutzen, steht für Thompson dabei außer Frage. Er erklärt, sie existierten mittlerweile »along the world of traditional publishing«, und weist in diesem Zusammenhang unter Berufung auf das US-amerikanische Serviceunternehmen *Booker* auf eine gesteigerte Nachfrage von ISBN-Nummern, die im Zeitraum von 2010 bis 2018 von 153000 auf 1680000 gestiegen sei.⁴ Auch eine Analyse des australischen Genre-Buchmarkts (Untersuchungszeitraum 2000–2016) kommt zu einem ähnlichen, noch pointierter formulierten Schluss. In einer Auswertung des Marktanteils verschiedener Verlags-häuser halten die Autor:innen fest, dass neben den Big 5 nur die Self-Publisher:innen als zweite zentrale Einflussgröße der gegenwärtigen Buchbranche infrage kämen.⁵

2 Grace Clark: Digital Fiction. The Modern Alternative to Traditional Publishing, in: *Moving through the Grey. Publishing in Action 1* (2018), 93–99.

3 John B. Thompson: *Book Wars. The Digital Revolution in Publishing*, Cambridge, UK 2021.

4 Ebd., 258f.

5 Beth Driscoll u.a.: The Publishing Ecosystem of Contemporary Australian Genre Fiction, in: *Creative Industries Journal 11/2* (2018), 203–221.

Der Effekt dieser Entwicklungen auf die Branche ist wesensprägend.⁶ Carolin Amlinger zeichnet auch unter Bezug auf die deutsche Literatursphäre die Entwicklung einer neuen Mentalität in der Buchbranche mit immer stärker unternehmerischen Zügen, in deren Augenmerk die bisherige Einflussmacht kultureller Institutionen zugunsten wirtschaftlicher Interessen kontinuierlich zurücktrete.⁷ Ähnlich zeigen auch Miha Kovač und Rüdiger Wischenbart das Bild zugespitzter Verhältnisse für die europäische Buchbranche.⁸ Einige wenige – und zumeist globale – Bestseller-Titel fungieren temporär als Triebfedern des Markts, während Aspekte kultureller sowie regionaler Diversität zunehmend in den Hintergrund treten. In diesem Kontext tun sich auf dem Buchmarkt diejenigen am stärksten hervor, die über detaillierte Kenntnis über die Bedürfnisse und Anforderungen spezifischer Zielpublika verfügen und diese gezielt ansprechen können. Self-Publisher:innen bewegen sich verstärkt in zumeist digitalen Communities und arbeiten in verschiedenen Formen kollaborativen Arbeitens mit ihren Leser:innen zusammen, die etwa über Crowdfunding-Formate auch kommerzialisiert werden.⁹

Dass die Arbeit von Self-Publisher:innen sowie ihr zunehmender Anteil an der Literatursphäre auch in der Kritik stehen, belegen

-
- 6 Guiseppe D'Amico, Ricardo Flores-Fillol, Bernd Theilen: Self Versus Delegated Distribution in Digital Platforms. The Case of Amazon, in: SSRN (2021), 1–24.
 - 7 Carolin Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit, 2. Aufl., Berlin 2021.
 - 8 Miha Kovač, Rüdiger Wischenbart: Globalisation and Publishing, in: Angus Philips, Michael Bashkar (Hg.): The Oxford Handbook of Publishing, Oxford 2019, 207–226.
 - 9 Vgl. Damien Chaney: A Principal Perspective on Consumer Co-Production. Crowd Funding and the Re-Definition of Consumer Power, in: Technological Forecasting and Social Change 141 (2019), 74–84; Anne-Mette Bech Albrecht-slund: Amazon, Kindle, and Goodreads: Implications for Literary Consumption in the Digital Age, in: Consumption Markets & Culture 6/23 (2020), 553–568; Thomas Ernst: Crowdfunding und Crowdsourcing in der Praxis. Neue Geschäfts- und Rechtsmodelle der Netzliteratur, in: Simon Schröer u.a. (Hg.): Tipping Points. Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts, Baden-Baden 2020, 81–96.

neben alltäglichen Vorbehalten gegenüber dem Self-Publishing auch Stimmen im akademischen Diskurs. Morten Hviid, Sofia Izquierdo-Sanchez und Sabine Jacques argumentieren, dass der größte Einfluss des Self-Publishings auf den Buchmarkt in einer Veränderung der angestammten Qualitätshierarchie liege. Da die Titel ohne die in den Verlagen institutionalisierte Qualitätskontrolle veröffentlicht werden, würden sie angestammte Branchenstandards vernachlässigen und so neue qualitative Bruchlinien am Massenmarkt schaffen.¹⁰ Durch die zunehmende Auswahl lieferbarer Titel verschärfen sich so nicht nur die Konkurrenzverhältnisse der einzelnen Akteur:innen, sondern auch die Akquise von Konsument:innen wird erschwert. Aufgrund der bislang mangelnden Sensibilisierung und unzureichenden Informationslage wird es am Buchmarkt zunehmend schwieriger, Titel zu finden, die den bisherigen Qualitätsstandards entsprechen.

Aufgrund des mangelnden Prestiges kann Self-Publishing für die Autor:innen ein Risiko in der eigenen auktorialen Biografie darstellen, gleichermaßen aber auch eine Chance bieten, kreative Selbstverwirklichung zu finden oder subjektive erlebnisökonomische Ansprüche zu verwirklichen – und das bisweilen in einem finanziell lukrativen Rahmen.¹¹ Angela Allan bemerkt eine nachhaltige Differenzierung zwischen Self-Publishing-Titeln und -Autor:innen sowie Formen legitimer Autor:innenschaft. Sie beobachtet in der Literatursphäre durch die zunehmende Verbreitung des Self-Publishings eine Aufspaltung

10 Morten Hviid, Sofia Izquierdo-Sanchez, Sabine Jacques: From Publishers to Self-Publishing. Disruptive Effects in the Book Industry, in: *International Journal of the Economics of Business* 3/26 (2019), 355–381.

11 Vgl. Henrik Fürst: Subordination and Legitimation of Self-Publishing. Shifting the Basis for Evaluation of Cultural Goods, in: *Cultural Sociology* 4/13 (2019), 483–502; Christine Larson: Open Networks, Open Books. Gender, Precarity and Solidarity in Digital Publishing, in: *Information, Communication & Society* 13/23 (2020), 1892–1908; Nick Thurston: The Publishing Self. The Praxis of Self-Publishing in a Mediatized Era, in: Georgina Colby, Kaja Marczewska und Leigh Wilson (Hg.): *The Contemporary Small Press: Making Publishing Visible*, London 2020, 135–152.

in zwei einander kontrastiv gegenüberstehende Teilbereiche. Self-Publisher:innen könnten durch neue digitale Infrastrukturen ihre Titel nach eigenen Vorstellungen und unter Bezugnahme auf die Bedürfnisse ihrer Leser:innen publizieren und distribuieren sowie mit ihren Communities in Austausch treten. Der soziokulturelle Status als vorbehaltlos legitime Autor:in und damit Zugang zu *authorial stardom* bleibe ihnen jedoch im Kontrast zu Verlagsautor:innen oftmals verwehrt.¹²

Auf der anderen Seite sehen einige Stimmen im Diskurs eben in der Entwicklung von *indie publishing*, dem auch das Self-Publishing zugeordnet werden kann, den Ausdruck einer soziokulturellen Marke, die emblematisch für ein Klima von Authentizität und sozialer Nachhaltigkeit steht.¹³ Die oftmals bewusste Abgrenzung von multinationalen Firmenkonglomeraten schafft Identifikationspotential für Kund:innen und bietet statt der Anonymität eines breiteren Verlagsprogramms Raum, in dem einzelne Autor:innen zu Wort kommen können.

Kontexte von auktorialem (Online-)Auftritt

Die digitale Literatursphäre entfaltet sich auf Social-Media-Plattformen, Blogs und einschlägigen Homepages im Umfeld von Stichworten wie *booktube*, *booktok* und *bookstagram* etwa über »book trailers, authorial blogtours, online writers' festivals, and social media-hosted book clubs«. ¹⁴ Simone Murray beschreibt diese Inhalte als *digital paratext*, die sie als zentralen Bestandteil der gegenwärtigen Buchkultur erörtert. Digitale Medien würden die gegenwärtige Literatursphäre nachhaltig beeinflussen und zur Ausprägung neuer Identitätskonzepte von Autor:innenschaft beitragen, indem sie neue Interaktionsflächen für

12 Angela Allan: Stephen King, Incorporated. Genre Fiction and the Problem of Authorship, in: *American Literary History* 2/33 (2020), 271–297.

13 Rachel Noorda: *Entrepreneurial Identity in US Book Publishing in the Twenty-First Century*, Cambridge, UK 2019, 79f.

14 Simone Murray: *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore, Md. 2018, 21.

die Begegnung zwischen Autor:innen und ihren Leser:innen schaffen. Für die Interaktion zwischen diesen beiden Polen, die in Darntons *communication circuit*¹⁵ einander noch als nur locker verbundene Pole der Literatursphäre gegenüberstanden, schafft die Digitalsphäre neue Bedingungen. Sie bietet Autor:innen die Möglichkeit zur unmittelbaren Kommunikation, die ungeachtet etwa von räumlichen Entfernungen scheinbar ungefiltert und direkt zwischen diesen und der einzelnen Leser:in besteht. So ermöglicht sie es ihnen auch, ungeachtet der Einflussosphäre bisheriger Gatekeeping-Instanzen und weiterer Gestaltungsträger:innen, selbstbestimmt ihre Arbeiten zu publizieren und ihren öffentlichen Auftritt als Autor:innen zu gestalten.¹⁶

Ein entscheidender Aspekt im Rahmen dieses digitalen Verhandlungsforums ist die der jeweiligen Veröffentlichung zuteilwerdende Aufmerksamkeit, welche je nach Popularität und Positionierung der Akteur:innen variiert. Lyle Skains argumentiert, dass durch die Digitalisierung weitere Bereiche des Lebens – und auch der Literatursphäre – Aufmerksamkeit so zentral werde, dass sie in einer digitalisierten Gesellschaft zur Kapitalform gerinne.¹⁷ Nur sie entscheidet über die Sichtbarkeit und damit den Bestand einer Meinung sowie den Erfolg von Autor:innen: »money flows to attention, and much less well does attention flow to money«. ¹⁸ Traditionelle Werbekampagnen haben demnach weniger gute Erfolgsaussichten als die engagierte Kultivierung von digitalen Communities durch die Autor:innen. Durch die Unterhaltung von eigenen Social-Media-Teams und den Kauf von Follower:innen kann diese jedoch finanziell ebenso aufwändig sein. Die Unmittelbarkeit der Kommunikation ermöglicht es dabei, die Beziehung zwischen der Autor:in und ihrem Publikum zu vertiefen, indem sie diesem gegenüber

15 Robert Darnton: What is the History of Books? in: *Daedalus* 111/3 (1982), 65–83.

16 Murray (Anm. 14), 29f.

17 Lyle Skains: *Digital Authorship. Publishing in the Attention Economy*, Cambridge, UK 2019, 60. Frühere Ansätze finden sich auch bei Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998 sowie Richard A. Lanham: *The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information*, Chicago, Ill. 2006.

18 Skains (Anm. 17), 32.

einen illusorischen Eindruck von persönlicher Aufmerksamkeit und Vertrautheit generiert.¹⁹ Als *attention capital* lässt sich diese Community-Pflege gewinnbringend in kulturelle und politische Kapitalsorten transformieren: »[it may be] shared with other authors and creators, and transitioned directly and indirectly to monetary capital through patronage and increased sales via brand loyalty and word of mouth.«²⁰

Methode

Die dem Beitrag zugrundeliegende Studie stellt einen Versuch des umfassenden empirischen Einblicks in das gegenwärtige österreichische Self-Publishing dar, wie es von den Autor:innen individuell erfahren und praktiziert wird.²¹ Dafür wurden im Zeitraum von März bis Dezember 2020 mündliche, problemzentrierte, leitfadengestützte Interviews mit 18 Autor:innen mit Self-Publishing-Erfahrung in verschiedenen belletristischen Genres geführt, deren Lebensmittelpunkt zum Zeitpunkt der Befragung in Österreich lag. Das Durchschnittsalter der Autor:innen lag bei 45,2 Jahren, wobei Autor:innen im Alter von 20 bis 67 Jahren zum Zeitpunkt der Befragung in der Studie vertreten sind. Neun der Befragten identifizierten sich als weiblich und neun als männlich, Personen mit diverser Geschlechteridentität fehlen in der Probe.

Die Befunde der vorliegenden Studie können bislang einzig für österreichische Self-Publisher:innen und für belletristische Genres Gültigkeit beanspruchen. Weitere Studien sind nötig, um Gemeinsamkeiten und Unterscheidungen zu weiteren soziokulturellen Milieus und demografischen Profilen zu identifizieren. Die Studie dokumentiert durch das Zeitfenster der Interviewerhebung eine frühe Phase der

19 Ebd., 9ff.

20 Ebd., 60.

21 Vgl. dazu auch Madeleine Span: »Was ich machen will ist schreiben.« Konzepte von Autor:innenschaft im Kontext von digitalen Rezeptionspraktiken und Self-Publishing. Dissertation, Universität für angewandte Kunst Wien (in Vorbereitung).

Covid-19-Pandemie. Um ihre Auswirkungen auf den Untersuchungsgegenstand nachzuzeichnen, ist jedoch die Durchführung weiterer Analysen nötig, die etwa kontrastiv anhand neueren Materials oder spezifisch über eine Längsschnitt-Analyse operationalisiert werden könnten. Um die Anonymität der Interviewten zu wahren, wurde das Analysematerial von jeglichen persönlichen Angaben bereinigt.

Ob und wie viele Titel bereits (im Self-Publishing) publiziert wurden, inwiefern dabei die größere deutschsprachige oder spezifisch die österreichische Literatursphäre in Betracht gezogen wurde, wurde für die Teilnahme an der Studie nicht berücksichtigt. Stattdessen sollten persönliche Perspektiven in Hinblick auf die einzelnen Arbeitsbereiche des nach dem Modell von Darnton entwickelten *self-publishing-circuit* von Padmini Ray Murray und Claire Squires erörtert werden.²² Das Modell unterscheidet für die Lebensphasen eines Buchs die zirkulär ineinandergreifenden Abschnitte Produktion, Vorbereitung und Publikation, Distribution und Vermarktung. Zentral ist dabei die Fokussierung der soziokulturell geprägten Handlungsweisen der in die einzelnen Schritte eingebundenen Akteur:innen sowie die technologische Entwicklung, welche die Herstellung und Verbreitung des Buchs mit beeinflussen. Die einzelnen Leitfadensimpulse fokussierten auf Aspekte der Produktion und Postproduktion der Titel, deren Distribution und das jeweilige Kontaktverhältnis zum Lesepublikum. Das transkribierte Interviewmaterial wurde anhand einer Framework-Analyse nach Jane Ritchie und Jane Lewis ausgewertet, wodurch sich das Materialkorpus kontrastiv um zentrale Motive gruppieren und als dreiteilige Typologie strukturieren lässt.²³

22 Darnton (Anm. 15); Padmini Ray Murray, Claire Squires: The Digital Publishing Communications Circuit, in: Book 2.0 3/1 (2013), 3–23.

23 Jane Ritchie, Jane Lewis: Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers, London 2003.

Drei verschiedenartige Digitalmentalitäten

In den Phasen der Textproduktion und für viele Abschnitte der Postproduktion greifen die Autor:innen aller Typen in selbstverständlicher Weise auf Produkte eines digitalisierten Literaturbetriebs zurück. Wenig überraschend ermöglichen digitale Werkzeuge etwa im Schreibprozess sowie im Austausch mit Gleichgesinnten oder zur persönlichen Information über die Dynamiken der Sphäre vielfach grundlegend die auktoriale Arbeit. Abseits dieser Bereiche und in der bewussten Nutzung von digitalen Medien für den persönlichen auktorialen Auftritt und die Präsentation der eigenen Arbeit variieren die vertretenen Perspektiven zwischen den einzelnen Typen jedoch drastisch und liegen zwischen der unmittelbaren Annäherung an die Digitalsphäre und einer größtmöglichen Distanzierung von ihr. Im Fluchtpunkt steht dabei das jeweilige auktoriale Selbstverständnis und die angestrebte literarische Umgebung, die neben einer digital-affinen auch eine digital-teilpartizipative sowie eine digital-kritische Perspektive ausprägen.

Digital-affin

Dieser Typus ist stark durch seine Ausrichtung auf den Buchmarkt geprägt, in dessen Geschehen die Self-Publisher:innen sich aktiv einbringen wollen. Dabei sehen sie sich gleichermaßen als Autor:innen wie als Unternehmer:innen. Im Vergleich zum digital-kritischen Typus wird die eigene auktoriale Tätigkeit nicht auf eine Form hoher Literatur ausgerichtet, sondern orientiert sich stark an den Trends und Strömungen des Gattungsbuchhandels, die in den eigenen Arbeiten nach persönlichem Gefallen ausgestaltet werden. Diese Autor:innen sind sich am stärksten der marktlichen Implikationen ihrer Tätigkeiten bewusst und eine kommerzielle Perspektive prägt nicht nur den Handel mit den einzelnen Titeln sowie deren Preisgestaltung, sondern auch die Entscheidung zum Self-Publishing, wie eine Person erklärt: »Bei einem großen Verlag [ist es] kaum möglich zu reüssieren, weil man dort [...] ohne bekannten Namen auch kein Werbebudget kriegt. Bei Kleinverlagen gibt es auch kein

Werbudget, also ist aus kaufmännischer Sicht Self-Publishing das Gebot der Stunde« (I15, Z10).²⁴

Die umfassende Nutzung der Angebote von Self-Publishing-Dienstleister:innen sowie von Social-Media-Plattformen ermöglicht dabei auf unkomplizierte Weise eine zielstrebige, erfolgsversprechende Arbeitsweise, wie eine weitere Autor:in in Hinblick auf den Veröffentlichungsprozess erzählt: »[E]s [ist] total einfach. Einfach nur Raufladen [sic!], sich anmelden, irgendein Formular [...] ausfüllen und fertig« (I18, Z26).

Im Vergleich zu einer auktorialen Arbeit ohne digitale Stützung, die über die Zugangsregulierungen der Gatekeeping-Instanzen definiert ist, werden die Möglichkeiten der Digitalosphäre etwa über die gezielte Adressierung eines Lesepublikums sowie die eigenständige Inanspruchnahme von gezielten Marketingkampagnen idealisiert und gelten als Inbegriff zeitgemäßer Autor:innenschaft. Diese beziehe sich üblicherweise auf einen genreprägten Massenbuchmarkt und profitiere von ihrer unmittelbaren Nähe zum Lesepublikum, dessen Rückmeldungen im Rahmen von Rezensionen und Social-Media-Beiträgen die gezielte Ausrichtung der auktorialen Arbeit auf dessen Bedürfnisse ermögliche.

Digital-teilpartizipativ

Digital-teilpartizipative Autor:innen fokussieren sich stark auf die Realisierung ihrer literarischen Kreativarbeit. Diese soll möglichst authentisch ausgestaltet werden und dann der Unterhaltung eines Publikums oder zur Weitergabe von Wissen dienen. Die auktoriale Tätigkeit folgt dabei dem persönlichen Gefallen und soll zuallererst ein Medium zum Selbsta Ausdruck bieten, wie eine Person erklärt: »[Ich arbeite so lange an einem Buch, bis] ich sage, jetzt gefällt es mir, ich würde es lesen. Und das ist glaube ich der Anspruch, den jeder Self-Publisher haben sollte. Nicht:

24 Die Kennzeichnung der Interview-Zitate im Fließtext erfolgt anhand der chronologischen Nummerierung der Interviews (I) im Analysekorpus sowie der entsprechenden Textzeile (Z) im Transkript.

›gefällt es anderen?‹ sondern: ›gefällt es mir?‹« (I4, Z54). Eine andere erklärt, wie stark persönlich aufgeladen ihre Titel auch über den Textinhalt hinaus seien: »[D]as ist ein hoch individualisiertes Produkt, [auch das Cover] [...]. Das ist der Apfelbaum in meinem Garten, [...] das sind meine Farben [...], die ich gerne trage« (I13, Z70).

Die Nutzung verschiedener, auch digitaler Medien kann eine sinnvolle Ergänzung der künstlerischen Vision darstellen, wie sie außerdem erzählt: »[D]as, was ich im Self-Publishing veröffentlicht habe, das sind Blog-Beiträge [aus meinem Projekt], die ich einfach in einem Buch zusammenfassen wollte [...] [für] Menschen, die [...] lieber nicht übers Internet lesen« (I13, Z16). »[M]an kann das [im Self-Publishing] auf verschiedene Arten [...] machen, man kann zu so einem Buch [dann] auch [Beigaben wie] Karten dazu tun [...] [D]u kannst deinen [...] Roman [...] aus [einem großen] Verlag oder [...] [ein] schöne[s] Buch im Self-Publishing haben« (I13, Z328).

Auf der anderen Seite können digitale Medien – ähnlich wie beim digital-kritischen Typus – aber auch zur belastenden Ablenkung werden, die den Blick von der eigenen Autor:innenschaft und dem angebotenen Titel ablenkt, wie eine weitere Person schildert: »[A]m Anfang habe ich alle [diese Social Media-Kanäle] noch sehr intensiv betrieben [...], Twitter, Instagram, Facebook, ich weiss [sic!] nicht, was noch [...]. Die Message, kauf einfach [...] das Buch, das kannst du so direkt nicht schreiben, das hatte alles mehr so Unterhaltungswert [...] [u]nd deswegen hab ich es dann auch [...] wieder abgedreht. [...] [D]a sind so viele leere Kilometer dabei, dass ich mir denke, nein, das zahlt sich irgendwie nicht aus.« (I12, Z32-40).

Digital-kritisch

Diese Autor:innen zeichnen sich durch die enge Ausrichtung an einem institutionalisierten, als etabliert empfundenen literarischen Milieu aus. Eine Aufnahme in dieses Milieu, die sich durch eine Publikation bei einem subjektiv angesehenen Verlag manifestiert, stellt im Typus ein erstes großes Zwischenziel der auktorialen Karriere dar. Sein Erreichen soll das eigene Schreiben legitimieren und die weitere Tätigkeit in

einem als gehoben empfundenen literarischen Diskurs verankern. Die Sensibilisierung für den Ruf verschiedener Institutionen wie Verlags-häuser sowie deren jeweiliges Milieu ist stark ausgeprägt. Bestimmte Verlage werden als Ziele der eigenen Arbeit genannt, während andere als potenziell stigmatisierend für den eigenen Ruf empfunden und tendenziell vermieden werden.

Die Nutzung digitaler Infrastruktur beschränkt sich für diese Autor:innen auf die Herstellung von Printexemplaren, die etwa im Veranstaltungskontext gezielt präsentiert werden können. Von einer Präsenz auf Social-Media-Kanälen befürchten die Autor:innen, dass sie eine verfälschende Abbildung ihrer Ernsthaftigkeit evozieren könnte, da sie vielfach als unvereinbar mit den Ansprüchen einer derartig als ›klassisch‹ empfundenen literarischen Intellektuellenszene angesehen wird. Die Autor:innen behalten stattdessen das subjektive Ideal eines stark vordigital geprägten, gehoben empfundenen Literaturmilieus streng im Blick und versuchen, sich so einer populärliterarischen Aufmerksamkeitsökonomie zu entziehen. Statt der Dynamik und Unmittelbarkeit digitaler Mediensphären steht für diese Autor:innen der persönliche Austausch mit Fachkolleg:innen, wie er über Veranstaltungen in Literaturhäusern und anderen einschlägigen, etablierten Foren ermöglicht wird, im Fokus. Die sprunghaften Trendgebote und der Anspruch auf kurzfristige Unterhaltung, welche mit der Digitalisphäre assoziiert werden, gelten in dieser Hinsicht zumeist als unvereinbar mit den eigenen Intentionen auktorialer Arbeit, die sich auf die Gemeinschaft eines hochspezifizierten literarischen Milieus bezieht. Statt anonymer Likes streben die Autor:innen im Typus nach Aufmerksamkeit und Anerkennung durch versierte Kritiker:innen im Kollegium.

Mentalitäten digitaler Autor:innenschaft

Self-Publishing wird in einer durch Digitalität geprägten Literatursphäre als soziale Praxis evident, die auf verschiedene Art in literarischen

Paratext eingebunden ist.²⁵ Die Präsentation der eigenen Arbeit sowie der Auftritt als Autor:in in einer digitalen Öffentlichkeit erhält in der Digitalisphäre neue Möglichkeiten. Wie die Analyse aufzeigt, folgen die Autor:innen im Self-Publishing klar definierten Intentionen und sind sich der Spezifika ihres Auftritts im öffentlichen (digitalen) Raum deutlich bewusst. Dabei werden verschiedene Ansätze digitaler Autor:innenschaft vertreten, die zwischen den Extrempolen einer möglichst geringen Einbindung in die digitale Sphäre sowie deren umfassender Inanspruchnahme mit dem Ziel größtmöglicher Sichtbarkeit schwanken. Im Fluchtpunkt der Ausbildung einer digitalen Mentalität steht jeweils die individuelle Ausprägung der auktorialen Arbeit sowie das antizipierte Kontextmilieu der auktorialen Performanz. Für die Betrachtung der digitalen Literatursphäre ergibt sich daher eine diversifizierte Perspektive auf Autor:innenschaft, deren individuelle Ausprägung stark von den persönlichen Vorlieben der Autor:innen sowie ihren jeweiligen Idealen von Autor:innenschaft abhängt, die je nach literarischem Milieu und Publikum variieren.

Das Verhältnis zur Digitalisphäre und mit ihr das Engagement in den in ihr hervorgebrachten Communities, das zwischen der vollwertigen Einbringung und einem bewussten Fernbleiben variiert, stellt für die Autor:innen in allen drei vertreten Typen ein zentrales Element der auktorialen Identität dar. Von digital affinen Autor:innen werden die Communities sowie deren digitale Infrastruktur mit ihrer Ranking-Architektur²⁶ gezielt genutzt und gepflegt, um ihre Sichtbarkeit und damit den Umsatz am Massenbuchmarkt zu verbessern. Digital-teilpartizipative Autor:innen nutzen digitale Infrastrukturen ebenfalls, um die Sichtbarkeit ihrer Projekte bei Gleichgesinnten zu verbessern. Mitunter geschieht das auch unter kommerziellen Gesichtspunkten, denn die Erwirtschaftung der Produktionskosten stellt für viele eine zentrale Prämisse dar, um weitere Titel zu publizieren. Digital-skeptische Autor:innen halten sich hingegen verstärkt an Austausch mit Gesprächspartner:innen in physischer Präsenz. Ihr Vorbehalt gilt der

25 Murray (Anm. 14), 79f.

26 Skains (Anm. 17), 31f.

Anonymität des Feedbacks, wie es online ausgetauscht wird. Bei diesem bleibt neben der literarischen Versiertheit des anonymen Gegenübers auch unklar, unter welchen Motiven es geäußert wird. Damit hinterfragen die Autor:innen nicht nur die Legitimität von digital geäußelter Kritik, sondern auch jene aufmerksamkeitsökonomischer Dynamiken.

Besonderen Ausdruck findet diese Haltung in der Einstellung gegenüber algorithmenbasiert sortierten Social-Media-Inhalten. Digital-affine Autor:innen versuchen zumeist, deren Funktionsweise strategisch zu nutzen und berichten etwa davon, so lange über ihre eigenen Social-Media-Kanäle Marketing zu betreiben, bis sich ihre Sichtbarkeit durch die algorithmengestützte Kuratierung der Plattformen verselbstständigt. Eine Autor:in erzählt dazu begeistert: »[I]ch hab [...] dann auf Facebook gepostet, [dass man das Buch jetzt kaufen kann] [...] [und] sobald das dann ein paar Leute gekauft haben, ist das [im] [...] Algorithmus von Amazon. [...] Sobald das gesehen wird, im Regal [...] von Amazon, wird es gekauft« (I18, Z26-28). In der digital-kritischen und -teupartizipativen Perspektive wird einem solchen Eingreifen in die Reputation und Sichtbarkeit von Autor:innen mit Skepsis begegnet. Durch die verstärkte Sichtbarkeit bestimmter Inhalte etwa über gekaufte Werbeeinschaltungen, algorithmisch automatisierte – und manipulierbare – Content-Sortierung oder gezielte Kollaborationen mit Influencer:innen auf Social-Media-Kanälen und Blogs würde die Möglichkeit der freien, unvoreingenommenen Meinungsbildung untergraben, die als essenzieller Bestandteil literarischer Kritik angesehen wird.

Die jeweilige subjektive Verortung in der Literatursphäre prägt maßgeblich die Haltung der Autor:innen gegenüber digitalen Medien als Tools zur Präsentation ihrer auktorialen Tätigkeit sowie hinsichtlich der Dynamiken einer digitalen Aufmerksamkeitsökonomie. Digital-affine Autor:innen sehen in der Infrastruktur der Digitalsphäre ein Instrumentarium zur Teilnahme am Massenbuchmarkt. Sie lehnen ihre auktoriale Tätigkeit stark an die Bedürfnisse und Rückmeldungen der Communities an, wie eine Autor:in verdeutlicht: »[H]ätte ich damals [diese Plattform] nicht zufällig entdeckt – ich weiß gar nicht, was [...] aus mir geworden wäre, wirklich. Es war [...] so viel Selbstbewusstsein, das ich dadurch erlangt habe, durch die ganzen positiven Rückmeldun-

gen, weil ich nie gewusst habe, ist es etwas für die Schublade, ist es vielleicht doch besser als das, könnte man ein Buch daraus machen [...] [und das hat mir dann auch bei der Publikation] sehr geholfen, weil ich gewusst habe, [dass] es im Internet schon einmal gut ankommt« (I6, Z4-6). Anhand des Feedbacks, das sich in gesammelten Likes, Verkaufsstatistiken und Follower:innen sowie in erhaltenen Rezensionen manifestiert, formen die Autor:innen ihre weitere Arbeit aus. Die digital basierte Aufmerksamkeitsökonomie schreibt sich schablonenartig in literarische Texte sowie die jeweilige Konzeption von Autor:innenschaft ein.

Auch für digital-teilpartizipative Autor:innen hat der im Rahmen digitalen Paratexts erfahrbare Zuspruch positive Konnotationen, wie eine der Teilnehmer:innen mit Hinblick auf die Reaktion der Leser:innen auf erste Veröffentlichungen erzählt: »Am meisten geprägt haben mich [bis] jetzt vermutlich die vielen Emails [sic!] und [Nachrichten über verschiedene Messenger] [...], die überraschenderweise zu einem Anteil von über 95 Prozent positiv waren. [...] [Diese Rückmeldung] war einfach unglaublich und das hat mich denke ich am meisten geprägt, weil die Charaktere, die ich beschrieben habe, den Menschen gefallen haben [...] und das hat mich auch dazu gebracht, weiterzumachen« (I4, Z2). Für diese Autor:innen bietet das Echo der Leser:innen jedoch weniger Anregung zur weiteren Gestaltung der auktorialen Praxis, als vielmehr Bestärkung der selbstbestimmten kreativen Tätigkeit.

Andere Autor:innen begegnen diesen Möglichkeiten zum unmittelbaren Austausch mit Leser:innen über ihre Texte hingegen zurückhaltender, wie eine Autor:in aus dem digital-kritischen Typus verdeutlicht: »[In diesen Foren] gibt es dann Kommentare [zu den einzelnen Texten] und die stimmen dann ab und so weiter und ich habe mir nur gedacht, [...] ich finde es nicht so literarisch, [...] das will ich nicht, wozu? [...] das sind alles Unbekannte, und da kann man Lob oder Kritik kriegen und man weiß nie, wer das geschrieben hat. Da ist es halt besser, wenn man so eine Autorenrunde hat, wo man die Leute kennt und denen schickt man einen Text, [und sagt,] kannst du das bitte anschauen« (I11, Z18-24). Statt der literarischen Arbeit würden hier Aspekte der Community-Pflege in den Vordergrund rücken, die zwar im Verständnis

eines *demotic authorship* wertvolle Komponenten von Autor:innenschaft darstellen,²⁷ für digital-kritische Autor:innen den qualitativen Eindruck ihrer literarischen Arbeit als eigentlichen Faktor ihrer Reputation jedoch unerwünscht verstellen. Neben der Struktur der Plattformen, die zumeist auf quantifizierte Rankings der Anzahl von Clicks und Follower:innen zentriert sind, beschränkt in dieser Perspektive auch die fehlende Kenntnis des Gegenübers und seiner literarischen Versiertheit eine qualitative Evaluierung der eigenen Arbeit.

Für die digitale Literatursphäre lassen sich über die vorliegende Analyse von Self-Publisher:innen zumindest drei verschiedene Ausprägungen differenzieren. Daraus werden Bedeutungsnuancen zentraler Charakteristika der Digitalisphäre evident. Die Analyse verdeutlicht, dass die von Einzelpersonen subjektiv intendierte Bedeutung und Repräsentation von Inhalten in den Tenor von Community-Kollektiven einschmilzt, statt solchen Dynamiken hegemonial gegenüberzustehen. Und obwohl die Verbreitung des Internets Infrastruktur zum Austausch mit Nischencommunities von Gleichgesinnten geschaffen habe, sei deren Verortung bisweilen nur schwer möglich und erfordere langwierige Bemühungen. Während die Digitalisphäre die Verbindung aller zu jedem erdenklichen Inhalt verspricht, ist sie bisweilen stark an die Prävalenz kulturellen Mainstreams gebunden. Dadurch werden Autor:innen breitenwirksamer Inhalte mit Massenmarkttauglichkeit begünstigt und in ihrer Tätigkeit gestützt, während stärker spezifizierte Inhalte, wie sie zumeist von digital-skeptischen und -teilpartizipativen Autor:innen vorgebracht werden, auf fehlende Sensibilität stoßen oder nur durch die spezifische Ansprache und das entsprechende Know-how ihre jeweiligen Nischenpublika finden.

Conclusio

Die Annäherung an die dreiteilige Typologie der Studie zum gegenwärtigen österreichischen Self-Publishing als Ausdrucksformen auktorialer

27 Skains (Anm. 17), 32.

Digitalmentalitäten verdeutlicht die Heterogenität eines literarischen Milieus, das wesensgebend darauf basiert, dass die Digitalisierung von Produktionsverfahren und Distributionsflächen die Zugangsschwellen der Literatursphäre nicht nur deutlich abgesenkt, sondern auch die Bandbreite von Autor:innenmentalitäten signifikant verbreitert hat. Die zwischenzeitlich entstandenen Mentalitäten lassen sich verknüpft als digital-affin, -teilkollaborativ und -kritisch bezeichnen, wobei der jeweilige Fluchtpunkt der auktorialen Arbeit – ein Massenbuchmarkt, die Realisierung künstlerisch-kreativer Individualprojekte oder ein als legitim empfundener Literaturbetrieb – die jeweilige Perspektive maßgeblich bestimmt.

Digitale Werkzeuge werden von den Autor:innen in der Studie bewusst eingesetzt und strategisch genutzt. Für viele stellen sie eine essenzielle Bedingung für die eigene Tätigkeit dar oder bieten zusätzliche Ausdrucksmöglichkeiten, die sich bedarfsorientiert in die individuelle künstlerische Praxis einbinden lassen. Wieder andere nutzen sie nur zu spezifischen Zwecken und stehen bestimmten Aspekten kritisch gegenüber. In der Studie liegen so statt einfacher Ausprägungen von Interesse und Desinteresse an Formen digitaler Autor:innenschaft deutlich ausdifferenzierte, facettenreiche Standpunkte vor, die spezifische Formen von Digitalität als Wirkungsfläche für die jeweilige auktoriale Praxis fundiert begründet annehmen oder verwerfen. Während die Dynamiken von Social-Media-Kanälen und die distanzlose Anonymität ihrer User:innen als zentrale Charakteristika der zeitgenössischen Digital-sphäre für die einen zu wenig durchsichtig sind und die angebotene literarische Infrastruktur für sie die eigene Arbeit in ihrer Spezifik zu stark begrenzt, bilden sie für andere erst deren Grundlage, die schablonenartig konsequent befolgt und gleichzeitig individuell ausgeschmückt wird. Die Mentalitäten der Autor:innen lassen sich in jedem Fall in der Digital-sphäre verorten, in deren direkter Relation stehend sie kontinuierlich ausgeformt, evaluiert und revidiert werden.

Murray argumentiert, dass der erweiterte Gestaltungsraum der Digital-sphäre Autor:innen gleich einer Do-it-yourself-Revolution neue Formen von Kontrolle über die Gestaltung ihrer öffentlichen Präsentati-

on als Autor:innen bietet.²⁸ Digital-affine sowie digital-teilpartizipative Self-Publisher:innen ergreifen diese Möglichkeiten zur selbstbestimmten Gestaltung der Literatursphäre und prägen auf vielgestaltige Weise neue Praktiken von Autor:innenschaft aus. Damit erweitern sie ausgehend von der Möglichkeit zur Überwindung von Gatekeeping-Instanzen bestehende Normative um eine neue Diversität. Auf der anderen Seite empfinden digital-kritische Autor:innen diese Möglichkeit zur neuen Vielfalt auch als bedrohlich für die von ihnen kultivierte Form von Autor:innenschaft. Die neue digital-basierte Bewegungsfreiheit abseits der konventionalisierten Muster einer institutionalisierten Literatursphäre gilt ihnen als befremdlich und lenkt durch soziale Interventionen von den eigentlichen Werten der Autor:innenschaft, nämlich der qualitativen Beschaffenheit der Textarbeit ab. Da sie es für kaum möglich befinden, im Rahmen der Digitalsphäre Kontrolle über die Präsentation der eigenen Arbeit und Person zu behalten, greifen sie zumeist weiterhin verstärkt auf prä-digitale Formate zurück, die weniger den quantitativen Zuspruch anonymer Massen als viel mehr in ihrer Legitimität nachvollziehbare Einzelurteile direkt aus dem Kreis der eigenen Kolleg:innen und Gleichgesinnten ermöglicht.

Konzepte von *demotic authorship* als native Form einer digitalkulturellen, da community-nahen Autor:innenschaft werden in dieser Hinsicht für viele Autor:innen zum Idealbild, da sie es erlauben, kollaborativ mit dem Zielpublikum auf dessen Bedürfnisse ausgerichtet zu arbeiten.²⁹ Auf der anderen Seite wird die Digitalsphäre von einigen Autor:innen aber auch als eine persönlich abschreckende zusätzliche Einflussfläche empfunden, deren Einfluss auf die eigene Arbeit möglichst unterbunden werden soll. Daraus evoziert sich das Bild einer hoch dynamischen, durch die Aufmerksamkeitsviskosität spezifischer Milieus gestalteten Digitalsphäre, in und an deren Grenzwegen entlang sich zeitgenössische Self-Publishing-Autor:innen bewusst orientieren.

28 Murray (Anm. 14), 29.

29 Skains (Anm. 17), 89.

Der Rhythmus der Twitter-Prosa

Quantitative und qualitative Ansätze zur Beschreibung der Performanz von Autor:innenschaft auf Twitter¹

Elias Kreuzmair

Einleitung: Performanz, Social Media, Rhythmus

Twitter, aber auch andere soziale Netzwerke, sind darauf angewiesen, dass Nutzer:innen Content produzieren.² Upload-Buttons sind meist prominent platziert. In der Smartphone-App von Twitter beispielsweise ist der Button rechts unten auf dem Bildschirm bequem mit dem Daumen erreichbar. Verknüpft mit dieser technischen Affordanz ist das große Versprechen sozialer Netzwerke – die Veröffentlichung von Beiträgen, ohne dass diese von Gatekeepern gefiltert werden. Durch soziale Medien können alle, die über die entsprechenden technischen Geräte verfügen und das notwendige Wissen haben, Texte veröffentlichen. Der Zugang zu Autor:innenschaft wird damit erheblich erleichtert: »If you define a ›published‹ writer as someone who's had something they've written reach over a hundred people, practically everyone who uses

1 Dieser Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprojekts »Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion und literarische Verfahren nach der Digitalisierung«, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 426792415, entstanden.

2 Dies gilt in unterschiedlichem Maße. Insbesondere auf Instagram oder TikTok sind tendenziell professionelle Influencer:innen für die Produktion eines Großteils des Contents verantwortlich. Sie stehen einem in der Content-Produktion tendenziell weniger aktiven Publikum gegenüber.

social media qualifies«. ³ Für Autor:innen, die zuvor bereits gedruckte Texte veröffentlicht haben, gibt es mehrere Optionen, mit dieser *high-level affordance* von sozialen Medien umzugehen, ⁴ die man mit dem Begriff der Publizität bezeichnen könnte. Sie können sich gänzlich von sozialen Medien fernhalten, einen Account erstellen, aber nichts veröffentlichen, oder sie benutzen diesen zur Veröffentlichung von Material. Wenn nicht eine Agentur diese Aufgabe übernimmt, muss der:die Schreibende dann bestimmen, wann und wie oft er:sie auf der jeweiligen Plattform publiziert. In diesem Punkt ergibt sich mit den digitalen sozialen Medien ein neuer Aspekt von Werkherrschaft. Nicht der Verlagsvertrag oder die Publikationsfrequenz eines Periodikums ist entscheidend für die Frage, wann ein Text erscheint, sondern der:die Autor:in bestimmt über die Häufigkeit der Veröffentlichungen. Deshalb ist die Gestaltung des Publikationsrhythmus, als Akzentuierung des permanenten Flusses an publizierten Texten verstanden, für die Performanz von Autor:innenschaft in sozialen Netzwerken entscheidend. Durch ihren Publikationsrhythmus erzeugen Autor:innen eine spezifische Signatur innerhalb des »visibility game« ⁵ in sozialen Medien. Nicht ohne Grund beschäftigen sich Social-Media-Ratgeber mit der Frage,

3 Vgl. Gretchen McCulloch: *Because Internet. Understanding the New Rules of Language*, New York 2019, 2f.

4 Mit dem Begriff der Affordanz ist der Angebotscharakter eines Mediums bezeichnet. Es lenkt seine Nutzer:innen in bestimmte Richtungen, ohne völlig über ihre Nutzung zu bestimmen. Dazu Nicole Zilien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie, in: *Sociologia Internationalis* 46/2 (2008), 161–181. *High level affordances* sind eher abstrakte Konzepte wie die Replizierbarkeit oder Durchsuchbarkeit von Posts, *low level affordances* betreffen konkrete Eigenschaften und Merkmale wie das Interface eines sozialen Netzwerks. Vgl. dazu Taina Bucher, Anne Helmond: *The Affordances of Social Media Platforms*, in: Jean Burgess, Thomas Poell, Alice Marwick (Hg.): *The SAGE Handbook of Social Media*, London/New York 2018, 233–253.

5 Vgl. Kelley Cotter: *Playing the Visibility Game. How Digital Influencers and Algorithms Negotiate Influence on Instagram*, in: *New Media & Society* 21/4 (2019), 895–913.

wann Inhalte idealerweise gepostet werden sollten, um größtmögliche Sichtbarkeit zu erreichen.⁶

Vor diesem Hintergrund setzt der Beitrag in der Diskussion des Verhältnisses von Literatur und Twitter neu an,⁷ indem er quantitative und qualitative Analyse kombiniert. Der Beitrag arbeitet also mit einer Form des *scalable reading*, um sich dem literarischen Schreiben auf Twitter jenseits von Einzelposts widmen zu können.⁸ Er untersucht zunächst den Publikationsrhythmus von ausgewählten literarischen Autor:innen (Sarah Berger, Berit Glanz, Clemens Setz, Saša Stanišić) auf Twitter und fragt dann am Beispiel von Berit Glanz' Account @beritmiriam nach dem Verhältnis von Publikationsrhythmus und dem sprachlichen Rhythmus einzelner Tweets: Lassen sich spezifische Muster im Publikationsrhythmus einzelner Autor:innen erkennen? Wie lässt sich der sprachliche Rhythmus von Tweets im Verhältnis dazu beschreiben? Auf

6 Vgl. Google-Suche: When to post on social media, https://www.google.de/search?q=when+to+post+on+social+media&client=safari&ei=Urb8Y__UMuyHxc8Pheq58Ao&ved=0ahUKEwj_xaWo7bX9AhXsQ_EDHQV1Dq4Q4dUDCA4&uact=5&oq=when+to+post+on+social+media [konsultiert am 27.02.2023].

7 Zum Zusammenhang von Literatur und Twitter existiert bisher eine überschaubare Anzahl von Forschungstexten: Jan Drees, Sandra Annika Meyer: *Twitteratur. Digitale Kürzestschreibweisen*, Berlin 2013; Elias Kreuzmair: Was war Twitteratur?, in: *Merkur Blog* (04.02.2016), <https://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/> [konsultiert am 30.08.2021]; Simon Sahner: *Live-Archive und fluide Paratexte. Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller*innen*, in: Carsten Gansel, Katrin Lehnen, Vadim Oswald (Hg.): *Schreiben, Text und Autorschaft II. Zur Inszenierung und Reflexion von Lebens- und Schreibprozessen*, Göttingen 2021, 87–103; Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock: Mehr als Twitteratur. Eine kurze Twitterliteraturgeschichte, in: *54books* (24.09.2020), <https://www.54books.de/mehr-als-twitteratur-eine-kurze-twitter-literaturgeschichte/> [konsultiert am 30.03.2023]; Magdalena Pflock: »nicht NUR Twitter & nicht NUR das Internet«. Prozesshaftes Schreiben mit und auf Sozialen Medien am Beispiel von Sarah Berger, in: Elias Kreuzmair, Eckhard Schumacher (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*, Berlin u.a. 2021, 215–243.

8 Vgl. dazu Thomas Weitin: *Scalable Reading*, in: *LiLi. Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft* 47/1 (2017), 1–6.

diese Weise lässt sich zeigen, dass es ein jeweils spezifisches Verhältnis von Plattformaffordanzen, Lebens- und Schreibrhythmus – des Verhältnisses von Schreiben und Alltag – sowie sprachlichem Rhythmus gibt. Die Reflexion dieses Zusammenhangs ist für die Analyse der Performanz von Autor:innenschaft auf Twitter also zentral.

Publikationsrhythmen auf Twitter

Mit Posts in sozialen Netzwerken können Autor:innen eine Publikationsfrequenz erreichen, die die vor der Digitalisierung mögliche Frequenz deutlich übersteigt. Selbst Autor:innen, die über Interviews, Fernsehauftritte und journalistische Arbeiten in der Öffentlichkeit sehr präsent waren, konnten nie in einer vergleichbaren Regelmäßigkeit publizieren. Wichtig ist an dieser Stelle zu bemerken, dass es nicht um den Vergleich der Wirkung, die wahrgenommene Präsenz oder die Menge an publiziertem Text geht, sondern allein um die Möglichkeit, häufig und schnell zu veröffentlichen. Im Fokus steht die Affordanz der spezifischen Publizität digitaler sozialer Medien als ein Aspekt, der diese von anderen Medien unterscheidet.

War etwa bei Rainald Goetz' Blogprojekt *Abfall für alle* noch einigermaßen klar, dass mit Ausnahme meist angekündigter Pausen jeden Tag, also wesentlich am Rhythmus der Zeitung orientiert, ein neuer Eintrag veröffentlicht wird, so stellt sich die rhythmische Organisation bei sozialen Netzwerken wie Twitter deutlich komplexer dar. Twitter ermöglicht seinen User:innen pro Tag 2 400 Tweets und Retweets abzusetzen, wobei es noch einmal eine Begrenzung der Tweetanzahl für jede halbe Stunde gibt (vermutlich 50 Tweets pro halber Stunde).⁹ 2020 wurden pro Tag durchschnittlich 821 Millionen Tweets abgesetzt.¹⁰ Bei 328,6 Millionen Nutzer:innen im Jahr 2020 entfielen damit auf das durchschnittli-

9 <https://help.twitter.com/en/rules-and-policies/twitter-limits> [konsultiert am 28.03.2023].

10 Vgl. Yaqub M.: How Many Tweets per Day 2022 (New Data), <https://www.businessdit.com/number-of-tweets-per-day/> [konsultiert am 28.03.2023].

che Nutzer:innenprofil ungefähr 2,5 Tweets pro Tag.¹¹ Der Wert liegt also deutlich unter dem von Twitter gesetzten Limit. Vor diesem Hintergrund sind die Zahlen der folgenden Stichprobe zu betrachten.

Die Stichprobe stammt aus dem Twitter-Korpus des DFG-Projekts »Schreibweisen der Gegenwart«. Das Korpus besteht aus Tweets von ungefähr 100 deutschsprachigen Twitter-Accounts, die vor dem Hintergrund der Projektinteressen ausgewählt wurden.¹² Von diesen Accounts wurden im Februar 2020 jeweils die bis zu 3000 letzten Tweets archiviert.¹³

Für diesen Beitrag wurde ein kleines Subset aus dem Korpus ausgewählt: Es besteht aus den Tweets der Accounts von Berit Glanz (@beritmiriam, 5 713 Follower:innen), Clemens Setz (@clemensetz, 6 576 Follower:innen), Saša Stanišić (@sasa_s, 37 390 Follower:innen) und Sarah Berger (@fem_poet, 381 Follower:innen).¹⁴ Alle vier Autor:innen sind beziehungsweise waren auf Twitter aktiv und sind zugleich mit Buchveröffentlichungen hervorgetreten. Die Accounts von Stanišić und Berger

11 Vgl. L. Rabe: Prognose zur Anzahl der Nutzer von Twitter weltweit bis 2026, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/318483/umfrage/twitter-nutzerzahlen-weltweit-prognose/> [konsultiert am 28.03.2023].

12 Mehr zum Projekt hier: germanistik.uni-greifswald.de/schreibweisen [konsultiert am 28.3.2023]. Zum Korpus vgl. Elias Kreuzmair: Was war Literatur auf Twitter (ca. 2019)? Ein Werkstattbericht, in: Schreibweisen-Blog (01.03.2021), <https://germanistik.uni-greifswald.de/institut/arbeitsbereiche/neuere-deutsche-literatur/dfg-projekt-schreibweisen-der-gegenwart/schreibweisen-blog/n/was-war-literatur-auf-twitter-ca-2019-ein-werkstattbericht-85025/> [konsultiert am 28.03.2023]. Das Korpus »Schreibweisen Greifswald« ist unter <https://ali.gsw.tu-dresden.de/> [konsultiert am 18.06.2023] nach Beantragung eines Benutzer:innenaccounts über die webbasierte Analysesoftware CQPWeb (vgl. Andrew Hardie: CQPweb – Combining Power, Flexibility and Usability in a Corpus Analysis Tool, in: *International Journal of Corpus Linguistics* 17/3 (2012), 380–409) zur wissenschaftlichen Nutzung verfügbar.

13 Bei der Zahl handelt es sich um eine technische Limitierung durch die Twitter-API. Der Download erfolgte mit `rtweet` (Michael Kearney: `rtweet`: Collecting Twitter Data. R package version 0.6.9 (19.12.2019), <https://cran.r-project.org/src/contrib/Archive/rtweet/> [konsultiert am 28.03.2023].

14 Die Follower:innenzahl bezieht sich auf den Zeitpunkt der Datenentnahme.

existieren in dieser Form nicht mehr beziehungsweise sind deaktiviert.¹⁵ Diese Autor:innen bilden schon dadurch, dass sie auf Twitter aktiv sind, eine Ausnahme.¹⁶ Sie zählen beziehungsweise zählten unter den twitternden deutschsprachigen Autor:innen zugleich zu denen, deren Beiträge zum Teil auch über die literarische Öffentlichkeit im engeren Sinn hinaus wahrgenommen wurden.

Twitter aktiv zu nutzen, übersetzt sich für die Autor:innen mit Blick auf den Publikationsrhythmus und die Publikationsfrequenz auf sehr unterschiedliche Art und Weise. So gibt es auf quantitativer Ebene große Differenzen. Dies zeigt sich, wenn man fragt, wie lange die Accounts jeweils gebraucht haben, um 3 000 Tweets zu erreichen. @beritmiriam setzte zwischen dem 30.12.2019 und dem 16.02.2020, das heißt in 49 Tagen, 2 997 Tweets, Retweets¹⁷ und Repls ab. Im Durchschnitt sind das 61,2 Tweets pro Tag. An jedem dieser Tage schrieb sie mindestens 16 Tweets, an einem sogar 149. @sasa_s brauchte für eine ähnliche Anzahl an Tweets, Retweets und Repls 124 Tage, vom 18.10.2019 bis zum 18.02.2020. Dies ergibt einen Durchschnitt von 24,13 Tweets am Tag, wobei Stanišić an manchen Tagen auch gar nicht getwittert hat. Sein Maximum liegt bei 124 Tweets. @fem_poet schrieb 3 000 Tweets, Retweets und Repls zwischen 15.06.2019 und 18.02.2020, also an 249

15 Bergers Account wurde gehackt. Seit Februar 2021 gibt es einen neuen Account, der das gleiche Handle benutzt. Vgl. Pflock (Anm. 7), 225–243.

16 Im Rahmen des *Schreibweisen-Podcasts* hat Carolin Amlinger, die für ihre Studie *Schreiben. Eine soziologie literarischer Arbeit* 18 Autor:innen interviewt hat, angegeben, dass keine:r dieser Autor:innen überhaupt soziale Medien nutzt. Damit sind die, die das so aktiv tun wie Glanz, Setz, Stanišić und Berger, tendenziell ein Ausnahmefall im Feld der Gegenwartsliteratur: Vgl. Genialistische Autormodelle sind eine Gegenreaktion auf neue Formen kollaborativer Autorschaft, in: *Schreibweisen-Podcast* (14.10.2022) <https://germanistik.uni-gruefswald.de/institut/arbeitsbereiche/neuere-deutsche-literatur/dfg-projekt-schreibweisen-der-gegenwart/schreibweisen-podcast/n/carolin-amlinger-schreibweisen-podcast/> [konsultiert am 28.03.2023].

17 Das Quote-Tweet-Feature, mit dem ein geteilter Tweet kommentiert werden kann, wurde erst später eingeführt: Vgl. @TwitterSupport auf Twitter (31.09.2020) <https://twitter.com/TwitterSupport/status/1300555325750292480> [konsultiert am 28.03.2023].

Tagen. Dies ergibt 12,05 Tweets pro Tag, wobei auch der Account nicht jeden Tag gewittert hat. Das Maximum liegt bei 47 Tweets, Retweets und Repls an einem Tag. Clemens Setz veröffentlichte 2 962 Tweets, Retweets und Repls zwischen 19.05.2018 und 17.02.2020, also in einem Zeitraum von 640 Tagen. Das ergibt durchschnittlich 4,63 Tweets/Tag, wobei nicht an jedem Tag getwittert wurde. Sein Maximum liegt bei 35 Tweets, Retweets und Repls an einem Tag. Damit waren die untersuchten Accounts deutlich aktiver als der/die durchschnittliche User:in (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Subset aus dem Schreibweisen-Korpus.

Account	Anzahl Tweets	Zeitraum	Tweets/Tag	Min.	Max.
@beritmiriam	2997	49 Tage (30.12.2019-16.02.2020)	61,16	16	149
@sasa_s	2992	124 Tage (18.10.2019-18.02.2020)	24,13	0	124
@fem_poet	3000	249 Tage (15.07.2019-18.02.2020)	12,05	0	47
@clemensetz	2962	640 Tage (19.05.2018-17.02.2020)	4,63	0	35

Anzahl und Frequenz der Tweets, also der Publikationsrhythmus, unterscheiden sich deutlich. Die Zahl liegt zwischen durchschnittlich ungefähr 60 Tweets am Tag bei Berit Glanz und knapp fünf bei Clemens Setz. Noch deutlicher wird dies, wenn man sich folgende Diagramme ansieht. Sie zeigen die täglichen Tweets für den Zeitraum, in dem Berit Glanz 2 997 Tweets geschrieben hat. Der Zeitraum von Glanz' Tweets wurde deswegen gewählt, weil für diesen Zeitraum für alle Accounts Daten vorliegen.

Bei Glanz zeigt sich, dass das Maximum von 149 Tweets eine deutliche Ausnahme darstellt (Abb. 2). Dennoch veröffentlicht sie wiederholt ungefähr 100 Tweets an einem Tag. Sie publiziert nicht täglich eine ähnliche Anzahl von Tweets, es ist eher ein unregelmäßiges Ansteigen und

Wiederabsinken der Tweetzahlen zu beobachten. Dieses Phänomen tritt bei allen der untersuchten Accounts auf – auch bei Saša Stanišić.

Abb. 2: Tweets pro Tag von 30.12.2019 bis 16.02.2020 für den Account @beritmiriam (X-Achse: untersuchter Zeitraum in Tagen, Y-Achse: Zahl der Tweets).

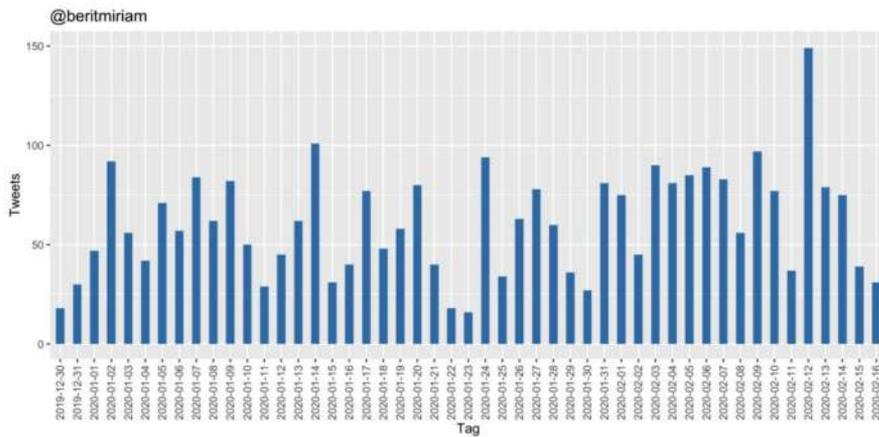
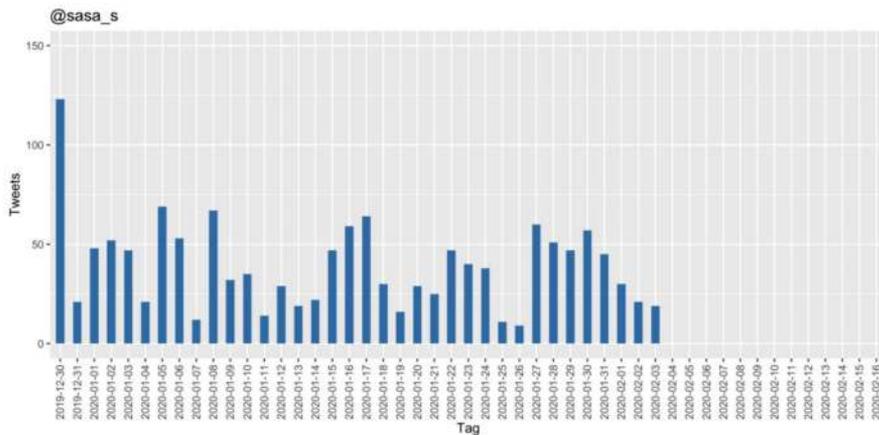


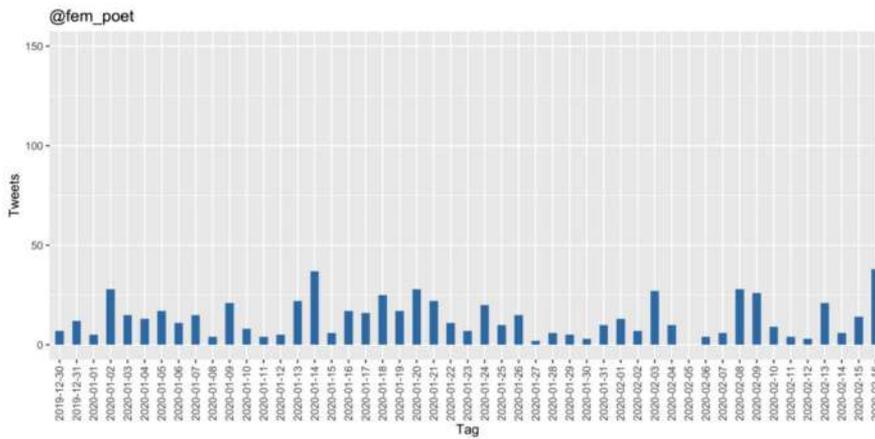
Abb. 3: Tweets pro Tag von 30.12.2019 bis 16.02.2020 für den Account @sasa_s



Wie bei Glanz bildet das Maximum von 123 Tweets eher eine Ausnahme (Abb. 3). Interessant ist, dass es im Beobachtungszeitraum zu einem

Abbruch der Aktivität am 04. Februar 2020 kommt. Dieser Abbruch wird auch in den Tweets angekündigt. Stanišić postet zunächst »Wie konzentriert man sich?« und zwölf Sekunden später, »Ich google es mal«. Weitere fünf Minuten später retweetet er die Antwort eines Users auf seine Frage, wie man sich konzentriert, nämlich dadurch, Twitter zu deaktivieren.¹⁸ Darauf folgen zwei Wochen Twitter-Pause.

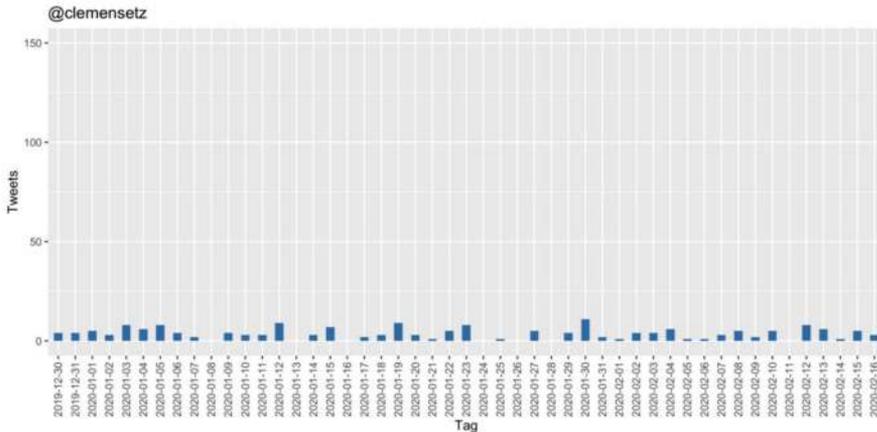
Abb. 4: Tweets pro Tag von 30.12.2019 bis 16.02.2020 für den Account @fem_poet.



Bei Sarah Bergers Account, der unter dem Handle @fem_poet zu finden war, sind die Ausschläge nach oben wesentlich weniger hoch als bei Glanz und Stanišić (vgl. Abb. 4). Dennoch ist eine konstante Publikation von Tweets zu beobachten, mit Ausnahme eines einzelnen Tages im untersuchten Zeitraum. Auch hier zeigen sich die unregelmäßigen Ausschläge des Tweet-Outputs, die keiner bestimmten Frequenz folgen, etwa in Bezug auf Wochentage.

18 Die Tweets sind in den Daten zum Aufsatz archiviert, können jedoch nicht mehr auf Twitter abgerufen werden.

Abb. 5: Tweets pro Tag von 30.12.2019 bis 16.02.2020 für den Account @clemensetz



Dies gilt auch für Clemens Setz, dessen Account-Handle sich nur mit einem S schreibt (Abb. 5). Von den hier verglichenen Autor:innen veröffentlichte er die wenigsten Tweets, Tage ohne Tweets sind häufig. Möglicherweise liegt dies daran, dass er – wie Stanišić – schon vor seinen Twitter-Aktivitäten als Autor etabliert war und die Plattform nicht zur Etablierung seiner literarischen Autor:innenschaft nutzt. Die unregelmäßige Folge niedrigerer und höherer Ausschläge zeigt sich auch in diesem Diagramm.

Die Diagramme (Abb. 2–5) zeigen vier Versionen dessen, was es heißt, als Autor:in auf Twitter aktiv zu sein. Es zeigen sich vier Publikationsrhythmen, die sich vor allem in der Menge der Tweets und in ihren maximalen Ausschlägen unterscheiden. Allen ist allerdings die Unregelmäßigkeit der Ausschläge im untersuchten Zeitraum gemeinsam. Diese ist auch aus dem Grund hervorzuheben, dass es bei Accounts, die von Autor:innen für bestimmte Figuren konzipiert wurden, Hinweise darauf gibt, dass es dort eher bestimmte Regelmäßigkeiten gibt. Eine Auswertung des Accounts @milch_honig, den Sarah Berger zur Figurenentwicklung benutzt hat, zeigt – zumindest zeitweise – die regelmäßige Veröffentlichung von genau 12 Tweets pro Tag (Abb. 6). Über die Uhrzeiten lässt sich nachvollziehen, dass diese Tweets wohl so vorausgeplant und durch eine entsprechende Twitter-Funktion alle zwei

Stunden automatisch veröffentlicht wurden. Auch bei @renatebergmann, dem Account der gleichnamigen von Thorsten Rhode erfundenen Figur, zeigt sich, dass an 80 Prozent der Tage die Zahl der Tweets unter oder genau fünf war, was ebenfalls für eine gewisse konzeptuelle Vorüberlegung spricht (Abb. 7).

Abb. 6: Tweets pro Tag von @milch_honig.

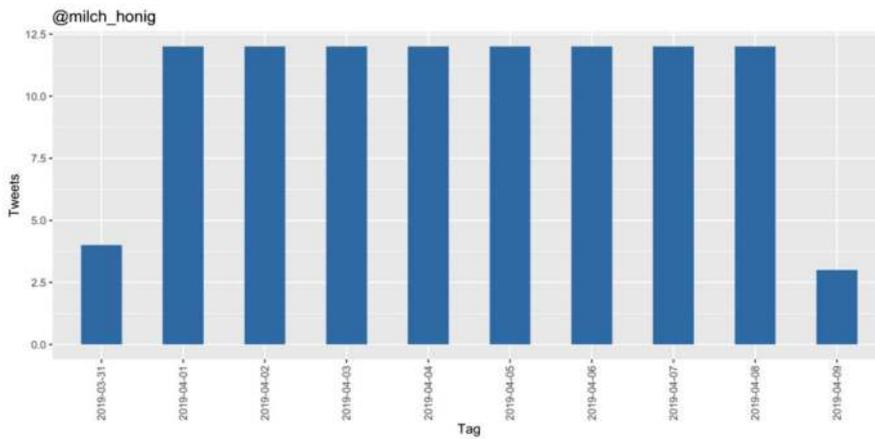
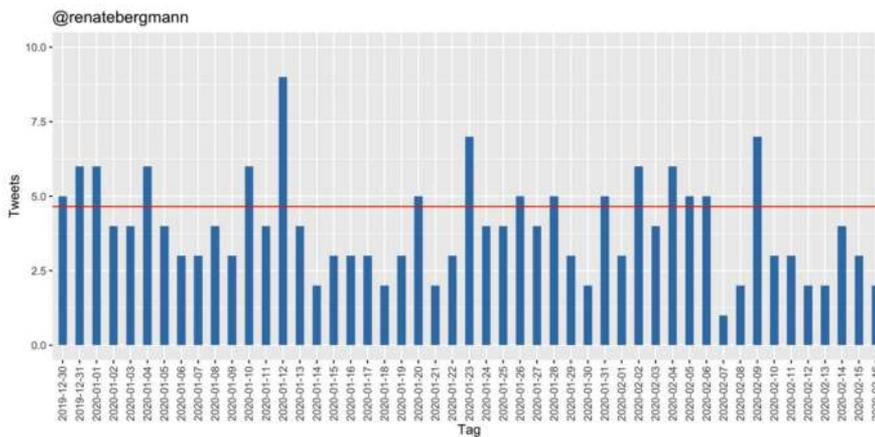


Abb. 7: Tweets pro Tag von @renatebergmann



Die Ausschläge in den Tweets pro Tag legen eine weniger konzeptuelle als lebensweltlich motivierte Rhythmisierung in Bezug auf die Veröffentlichung von Posts auf Twitter durch die Autor:innen nahe. Die Zu- und Abnahme der täglichen Tweets deutet auf eine Orientierung am Tagesverlauf der Autor:innen hin. Möglicherweise spielt auch eine Nutzung von Twitter in Transit-, Pausen- und Wartezeiten eine Rolle.¹⁹ Je größer der Zeitanteil ist, den diese an einem Tag einnehmen, desto mehr Tweets werden abgesetzt. Auch die Plattformdynamik dürfte eine Rolle spielen. So sind bei intensiven Diskussionen und vielen Replys unter einem Tweet – wie auch in der folgenden qualitativen Untersuchung zu sehen – mehr Posts des:der Autor:in des Ausgangstweets zu erwarten. Bei der quantitativen Analyse des Publikationsrhythmus kommt jedoch noch nicht in den Blick, wie der Rhythmus der Twitter-Prosa sich an einzelnen Texten konkret gestaltet. Im Folgenden wird die quantitative Analyse durch ein *close reading* der Tweets des Accounts @beritmiriam an einem Tag ergänzt.

»Die unerträgliche Thixotropie des Alltags«: zum Rhythmus der Twitterprosa von @beritmiriam

Jeder Tweet stellt ein Verhältnis zwischen dem Schreiben und dem bestehenden Textgewebe her. Wer twittert, schreibt nicht auf eine weiße leere Seite, sondern auf einer vollen (Web-)Seite. Diese Einsicht ist auch für die Frage des Rhythmus zentral. Der Rhythmus der Texte eines einzelnen Accounts dient unter anderem dazu, sich in diesem Text-Netzwerk zu positionieren. Dies entspricht den Ausgangsbedingungen des Schreibens nach der Digitalisierung. So hat Kenneth Goldsmith festgestellt, dass Schriftsteller:innen »heute herausgefordert sind,

19 Vgl. dazu Elias Kreuzmair: Platform Work. Zur materialistischen Analyse von Digitalisierung und Gegenwartsliteratur am Beispiel von Twitter, in: Florian Kappeler, Roman Widder (Hg.): Umstülpen. Zur Praxis materialistischer Literaturinterpretation, München 2023, 155–172.

sich Wortwucherungen »entgegenzustellen«.²⁰ Als Reaktion auf diese »Wortwucherungen« hat Goldsmith Verfahren des Managements und der Manipulation von Text im Blick und weniger ein Schreiben, das neuen Text produziert. Auf sozialen Netzwerken begegnen diese Textmengen zunächst im Feed, der ersten Seite, die Nutzer:innen nach ihrer Anmeldung oder dem Öffnen der App sehen.²¹ Schreiben und Posten geschieht immer schon im Bewusstsein dieser konkreten Menge an Texten, die die Nutzer:innen durch Retweets und Likes im Zusammenspiel mit den Plattform-Algorithmen managen und im Feed kuratieren. Auch neu produzierter Text, der auf Berit Glanz' Account im Fokus steht, fügt sich auf unterschiedliche Weise in das digitale Textnetzwerk ein.

Da die einzelnen Posts dieses Textnetzwerks datiert sind und heterogenes Material versammeln, wurden sie in literaturwissenschaftlichen Überlegungen bisher oft mit diaristischen Formen verglichen. Die Tweets wären als Paratexte zum »eentlichen« Werk, das im Buchformat publiziert wird, zu lesen.²² Zwar mag diese Betrachtungsweise für werkgenetische Fragestellungen von Belang sein, festzustellen ist jedoch auch, dass sich nicht alle Posts auf diese Weise lesen lassen. Manche der auf Twitter diskutierten Themen mögen auch in den Romanen eine Rolle spielen, andere aber nicht. Zudem lässt sich dies nur retrospektiv bestimmen. Aus diesem Grund wird in diesem Beitrag ein anderer Ansatz gewählt. Statt die Posts als Paratexte zu lesen oder als tagebuchartige Äußerungen werden sie erst einmal als von einem Account auf der Plattform Twitter gepostete Prosa bestimmt.²³

20 Kenneth Goldsmith: *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, übers. von Hannes Bajohr, Swantje Lichtenstein, Berlin 2017, 28f.

21 Zum Feed vgl. Annekathrin Kohout: *Der Feed. Selbsttechnik aus Versehen*, in: Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock, Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2022, 17–29.

22 Vgl. Sahner (Anm. 7).

23 Svetlana Efimova bringt Hegels Rede von der »Prosa der Verhältnisse« in diesem Sinn für Twitter-Posts ins Spiel: <https://www.fu-berlin.de/campusleben/lernen-und-lehren/2018/180312-summer-school-prosa-tagung/index.html> [konsultiert am 28.03.2023]. Im aus der im Text beworbenen Veranstaltung entstan-

Damit lässt sich auch an bisherige Überlegungen zum Rhythmus von Prosa anschließen, um das Verhältnis von Publikationsrhythmus und sprachlichem Rhythmus genauer zu fassen.²⁴

Tweets sind in ihrer Positionierung im Text-Netzwerk zunächst nur an die Grenzen der Plattform Twitter gebunden, insofern sie dort erscheinen, sodass diese auch für den Rhythmus der Twitter-Prosa mitbestimmend ist. Dies betrifft neben der Begrenzung der einzelnen Posts auf 280 Zeichen ihre Anordnung und ihre Rahmung. Dieser Rahmung ist eine grundlegende Wiederholung eingeschrieben, die aus der Anzeige von Accountname, Accounthandle und Profilbild besteht. Durch diese Rahmung sagt jeder Tweet erst einmal ›Ich‹ (Accountname) – ›hier‹ (Anzeige in der Timeline) – ›jetzt‹ (Datierung des Tweets). Damit ordnen die Tweets sich in die Gegenwart der Timeline ein und haben an der Erzeugung ihrer Aktualitätsfiktion teil.²⁵ Diese Einordnung macht die Tweets durch die *low level affordances* der Plattform zunächst zu Gleichen unter Gleichen. Die Plattform gibt den Takt oder den Grundrhythmus vor. Die Variation entsteht in dem, was innerhalb dieser Rahmung entsteht.

Der Account @beritmiriam ist ein Beispiel für die Praxis des »relational influence«.²⁶ Solche Accounts legen den Fokus auf den persönlichen Austausch mit Follower:innen und potenziellen Follower:innen. Sie heben immer wieder den Wert des Austauschs und der Freundschaft auf sozialen Medien hervor. Ihre Grundannahme über den Empfehlungsalgorithmus ist, dass Interaktion und Aktivität Sichtbarkeit erzeugt. Der

denen Sammelband spielen Twitter und Social Media dann keine Rolle mehr: Vgl. Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hg.): Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie, Berlin, Boston 2021.

24 Die folgenden Überlegungen orientieren sich an Michael Gamper: Rhythmus als Organisationsform der Prosa, in: Efimova/Gamper (Anm. 23), 35–49 sowie Chanah Kempin: ›Maßloses Maß‹ in der ›formlosen Form‹. Zur Analyse von Prosarhythmus – am Beispiel von David Foster Wallace' *Death Is Not the End*, in: ebd., 51–64.

25 Zum Rhythmus von Aktualisierung und Buffering vgl. Philipp Ohnesorge: Buffering. Das Aktuelle, das Virtuelle und das Gespenstische in den Sozialen Medien, in: Kreuzmair/Pflock/Schumacher (Anm. 21), 31–47.

26 Vgl. Cotter (Anm. 5), insbes. 905f.

Bezug auf andere Texte ist für die »relational influencer« also noch einmal von besonderer Relevanz. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, zeigt sich dies im Fall von @beritmiriam in Fragen, Retweets und Replies, die zur Förderung von Interaktionen eingesetzt werden und die jeweils spezifische rhythmische Eigenheiten aufweisen.

Am 12. Februar 2020 setzte der Account 149 Tweets ab. Der Tag ist, wie beschrieben, ein außergewöhnlich hoher Ausschlag im Auf und Ab der Posts. Bei den Posts handelt sich um Empfehlungen für Texte mit zugehörigem Link, Äußerungen zur eigenen Befindlichkeit, Alltagsbeobachtungen, Reaktionen auf Posts von anderen – unter anderem in Form von Emojis –, Wortspiele und kurze Tweetfolgen, die man mit einer einschlägigen Definition insofern als literarisch bezeichnen kann, als dass sie die Reflexion auf die sprachliche Form fokussieren.

@beritmiriam beginnt den Tag auf Twitter am 12. Februar 2020 um 7:35:02 Uhr mit dem Retweet eines Hinweises auf einen Text, der auf dem Weblog *54books* veröffentlicht wurde, dessen Redaktionsteam sie angehört.²⁷ Durch ihre Retweets inszeniert sie ihre Lektüre und weist auf ihre Beschäftigung mit bestimmten Themenfeldern hin: Literatur, Medizin und gesellschaftliche Verhältnisse im Allgemeinen aus einem feministischen Blickwinkel. So retweetet Glanz Artikel zum Gender-Pay-Gap, zu Geschlechterfragen in der Medizin oder der Autorin Marie Bashkirts-eff. Glanz tätigt an diesem Tag 25 Retweets, was insgesamt ungefähr 17 Prozent der Tweets ausmacht. Einen zeitlichen Schwerpunkt dieser Retweets bilden der frühe Vormittag sowie der frühe und der späte Abend. Mit Retweets beginnt und endet der »Rausch des Twitterns«²⁸ an diesem Tag. Durch die Retweets findet sich ein Einstieg in den stetigen Fluss der Tweets und die Zirkulation über den eigenen Account wird in Gang gebracht. Retweets dienen jedoch nicht nur der Distribution, sondern auch der Anerkennung.²⁹ Der Auftakt der Zirkulation über den eigenen

27 Vgl. <https://www.54books.de/team/> [konsultiert am 28.03.2023]. Die sekundengenaue Uhrzeitangabe findet sich in den archivierten Daten.

28 Johannes Paßmann: Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie, Frankfurt a.M. 2018, 211.

29 Vgl. ebd., 172.

Account durch Retweets stellt zugleich die Verbindung zu anderen im sozialen Netzwerk her.

Auch wenn Glanz nicht im eigentlichen Sinn die Autorin der Retweets ist, so lassen sich doch in der Auswahl der Texte, die sie retweetet, Muster erkennen. So reiht Glanz meist mehrere Retweets hintereinander – etwa vier von 7:34 Uhr bis 9:44 Uhr oder drei von 23:37 Uhr bis 23:49 Uhr. Zudem verbreitet sie hauptsächlich Posts weiter, die auf Texte außerhalb von Twitter verweisen. Sie sind meist einen Satz lang und enden mit einem Link, aus dem Twitter eine Vorschau mit Bild, Überschrift und Teasersatz generiert. Häufig wird zwischen Satzende und Vorschau kein Punkt oder nur ein Doppelpunkt gesetzt, sodass die Vorschau und der Weg von Twitter auf eine andere Website als eine Fortsetzung des Satzes verstanden werden können. Zugleich akzentuiert die Vorschau auch als grafisch abgesetztes Element, dass hier die Option besteht, die Plattform zu verlassen. Die rhythmische Eigenheit, hier gerade keinen Punkt zu setzen, hebt hervor, dass sich die Tweets in das Textmaterial des Netzes einordnen, dass dieses den Referenzraum bildet, in das sie sich fügen. Dass Glanz auch Tweets weiterverbreitet, die mit Punkt und Link enden, weist auf einen anderen Aspekt hin. In der tendenziell weniger formellen Netzkommunikation sind mit Punkten beendete Sätze Hinweise auf Ernsthaftigkeit.³⁰ Glanz inszeniert sich mit ihren Retweets also als Autorin, die sich in ihrer Lektüre mit ernsthaften Themen beschäftigt. Diese Inszenierung rahmt den 12. Februar 2020, was sich einerseits durch die Struktur des Alltags – Lesen auf dem Smartphone als Routine an Tagesbeginn und –abschluss – begründen lässt. Andererseits belegt die Positionierung der Retweets ihre Relevanz für Glanz' Inszenierung als Autorin und die Kopplung dieser Inszenierung an Publikationsrhythmus und -zeiten sowie die sprachliche Rhythmisierung der Tweets.

Eine zweite Kategorie von Tweets bilden Replies. Diese weisen bei Glanz ganz andere Formen des Satzendes auf. Sie enden häufig mit oder bestehen gar ausschließlich aus Emojis. Als Replies sind sie Akzentuierungen und Anschlüsse an die Sätze anderer. Sie sind wesentlich Reakti-

30 Vgl. McCulloch (Anm. 3), 113.

on und als bestätigende oder abweisende Gesten zu verstehen.³¹ Als solche wird auf sie in den Replies auch nicht unbedingt noch einmal reagiert. Dass Glanz Emojis vor allem in Antworten auf andere Tweets benutzt, zeigt, dass dieser Bereich eher als Teil einer informellen Kommunikation unter Freund:innen zu sehen ist. Im Vergleich zu den Retweets ist der Grad an Seriosität in den Replies geringer, es handelt sich um persönlichere, intimere Kommunikation. Neben dem Abschluss mit Emojis sind Replies gekennzeichnet durch kurze, gelegentlich elliptische Sätze, die wie im Fall von »Dieb«, »Das Internet« oder »[Penne] Rigatte [!]³² auch nur aus einzelnen Wörtern bestehen können. Rhythmisch gesehen sind diese Antworten als einmalige Betonung zu verstehen. Satzrhythmus und Formalitätsgrad der Kommunikation hängen also auf Twitter unmittelbar zusammen.

Dass dieser Zusammenhang sich in einem kollektiven Akt des Schreibens ergibt, zeigen zwei weitere Tweets von @beritmiriam am 12. Februar 2020. Durch Fragen – »Was sind eure Lieblings Twitterbots?³³ und »Hat wer eine Frage an mich?³⁴ – regt Glanz jeweils zur Interaktion an. Gerade beim zweiten Beispiel zeigt sich, wie durch diese Form etwas in Bewegung gebracht werden soll. Als Antworten werden Fragen erwartet, die wiederum beantwortet werden können. Auf diese Antworten kann dann wieder reagiert werden. Die Fragen sind Mittel, um eine eigene Furt im Fluss der Tweets zu befestigen. So sind sie einerseits als Abgrenzung von der Textmasse aller Tweets zu verstehen und richten andererseits den Blick nach vorne, eröffnen innerhalb einer kleinen Untergruppe von Accounts eine Bewegung, für die sie einen Rhythmus von Frage und Antwort vorgeben.

31 Zu Emojis als Gesten vgl. ebd., 157ff.

32 Vgl. die Antworten unter diesem Tweet: @beritmiriam auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/beritmiriam/status/1227674489393176576> [konsultiert am 28.03.2023].

33 @beritmiriam auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/beritmiriam/status/1227668554289381376> [konsultiert am 28.03.2023].

34 @beritmiriam auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/beritmiriam/status/1227674489393176576> [konsultiert am 28.03.2023].

Während diese Fragen tendenziell auf eine Interaktion mit den Follower:innen zielen, sind drei weitere Tweets, die kurz hintereinander als Thread, also als zusammenhängend markierte Tweets, abgesetzt werden, aufgrund ihrer semantischen Offenheit bemerkenswert:

Gefühle wie ein Eisnebelfeld (22:34:00)
 Regelmäßigkeit der Eiskristalle führt zu Haloeffekten (22:36:02)
 Gletschermilch und kalbende Gletscher (22:37:05)³⁵

Syntaktisch unverbunden, aber semantisch und medial gekoppelt stehen sie in der Timeline von @beritmiriam als Unterbrechung des Prosaflusses. Das Fehlen von Interpunktion deutet hier nicht auf informelles Sprechen, sondern kann als Referenz auf die »Regelmäßigkeit« der lyrischen Versform gelesen werden. Ebenso die Verbindung der einzelnen Einheiten über die semantischen Gegensätze warm/kalt (Gefühle/Eis) und anorganisch/organisch (Eis/Milch und Kalben)³⁶ und das Wortfeld des Eises, das man mit dem Twitter-Blau assoziieren könnte. Innerhalb des Flusses der Twitterprosa markieren die Tweets eine Pause. Dies bedeutet in der Logik der Plattform jedoch nicht, dass der Fluss ins Stocken gerät. Im Gegenteil: Dieser Thread führt zu einem längeren Dialog mit @Archiphilologus, der insbesondere in Bezug auf seine Verwendung von Verben und Pronomen auch sprachlich eine der substantivischen Schreibweise der Ausgangstweets entgegengesetzte Dynamik hat:

@archiphilologus: Lass mich die Nebensonne zu Deinem Halo sein?
 @beritmiriam: Lass mich der Tyndall-Effekt zu deinem Nebel sein
 @archiphilologus: Ich wäre gern das Nephelometer zu Deiner Albedo
 @beritmiriam: Ich wäre gern der Lichtstrahl in deiner kolloiden Lösung
 @archiphilologus: Also, Berit!

35 @beritmiriam auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/beritmiriam/status/122772254990111296> [konsultiert am 28.03.2023]. Zur einfacheren Lesbarkeit wurde hier auf die Wiedergabe der plattformüblichen Rahmung verzichtet. Die Zeitstempel sind über die im Korpus verzeichneten Metadaten abzurufen.

36 Für den Hinweis auf diese Dimension des Textes danke ich Paul Wolff.

@beritmiriam: Das Blut ist auch bloß eine Dispersion, Archi[philologus]

@archiphilologus: Aber in diesem Zusammenhang ist Blut mit Mayonnaise verwandt.

@beritmiriam: Ketchup ist auch eine nichtnewtonsche Flüssigkeit

@archiphilologus: Die Taxonomie der Flüssigkeiten ist ein weites, schönes Land!

@beritmiriam: Voller Wortviskosität.

@archiphilologus: kookbooks-Band »Thixotrope Kolloide«

@beritmiriam: Gibt es?

@archiphilologus: Wäre schön.³⁷

Dass hier ein im Verlag kookbooks veröffentlichter Band imaginiert wird, zeigt, dass andere User:innen den Thread als Gedicht einordnen. Die Antwortkaskade ist durch die Variation von Parallelbildungen gekennzeichnet. Ein erster Abschnitt bildet die Passage bis zum Einwurf »Also, Berit!«. Dann folgt eine Verschiebung des semantischen Feldes (Ketchup!) in einer zweiten Passage, der Dialog wird schließlich durch kurze elliptische Sätze abgeschlossen. Die Sätze in den einzelnen Abschnitten weisen jeweils rhythmische Parallelität auf syntaktischer Ebene auf, sodass der Bezug zum Text des oder der anderen auch auf dieser Ebene ihren Ausdruck findet. In einer weiteren Reaktion postet @leonceundlena »Gletschermilchreis«. ³⁸ Der Tweet knüpft einerseits an Glanz' Thread an, verknüpft diesen andererseits aber mit einem Thema, das unter anderem Glanz an diesem Tag auf Twitter diskutiert hat: Risotto und Milchreis.

37 @Archiphilologus auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/Archiphilologus/status/1227723450204217345> [konsultiert am 28.03.2023]. Zur einfacheren Lesbarkeit wurde hier mit Ausnahme des Handles auf die Wiedergabe der plattformüblichen Rahmung verzichtet.

38 @leonceundlena auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/leonceundlena/status/1227729052712230912> [konsultiert am 28.03.2023]. Bemerkenswert ist, dass sich Paßmann, wenn er vom »Geschmack der Tweets« (Hervorhebung im Original) spricht, einer verwandten Metaphorik bedient. Vgl. Paßmann (Anm. 28), 211.

Die Reflexion über das Fließen und die Aggregatzustände von Flüssigkeiten lässt sich schließlich auch als Reflexion dessen bestimmen, was den Rhythmus von Twitter ausmacht. Glanz spielt auf diesen Zusammenhang an, wenn sie wieder einige Minuten später »Die unerträgliche Thixotropie des Alltags« (22:49:40) postet und diesen Tweet wiederum mit der Frage »What now Kundera?«³⁹ kommentiert. Gerade der Verweis auf Milan Kunderas Roman *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984, dt.: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*) lässt deutlich werden, dass »Die unerträgliche Thixotropie des Alltags« eine gegenwärtige und andere Poetik als die Kunderas bezeichnen soll: Es ist jene der sozialen Medien. Thixotropie bezeichnet dabei die »Eigenschaft bestimmter kolloidaler Mischungen, sich bei mechanischer Einwirkung (z.B. Rühren) zu verflüssigen«.⁴⁰ Zu twittern ist die Verflüssigung des Alltags durch die mechanische Einwirkung des Mediums. Feine Elemente des Alltags lösen sich im Fluss der Tweets – in dem im Netz vorhandenen Textmaterial – auf und erscheinen als Twitter-Prosa. Gerade deswegen können die einleitenden Posts als Unterbrechung im Fluss der Tweets erscheinen.

Dieses Verhältnis von Plattform und Alltag erzeugt einen jeweils spezifischen Rhythmus, der sich in der Frequenz der Tweets wie in deren sprachlichen Eigenheiten zeigt. Hervorzuheben sind insbesondere die Variationen in der Wahl der Satzklausele, die Frage-Antwort-Kaskaden und die kurzen Dialoge mit rhythmischer Parallelbildung, der situationsspezifische Einsatz von Emojis, die Kopplung bestimmter Formen an bestimmte Tageszeiten wie im Fall der Retweets mit Links und – dies lässt sich, wie jeweils erwähnt, bei unterschiedlichen Formen von Tweets beobachten – die schnellen Folgen von zwei, drei oder vier Tweets. All diese sprachlichen Rhythmen sind eng mit der Interaktion mit den Texten anderer Nutzer:innen verknüpft. Sie entstehen mit Blick auf die Wortwucherungen der anderen, reagieren also auf die Affordanz der Interaktivität.

39 @beritmiriam auf Twitter (12.02.2020), <https://twitter.com/beritmiriam/status/1227726491586355200> [konsultiert am 28.03.2023].

40 Vgl. Art. »Thixotropie, die«, in: Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Thixotropie> [konsultiert am 28.03.2023].

Fazit: Affordanz und Alltag

Zwei wesentliche Voraussetzungen hat das Schreiben auf sozialen Medien: Das Schreiben geschieht erstens auf einer vollen Seite. Schreiben nach der Digitalisierung kann nur heißen, einen Umgang mit den bestehenden großen Textmengen zu finden. Dabei ist nicht nur – wie bei Goldsmith – an konzeptuelle Poetiken zu denken, auch andere Poetiken, die auf eigene Textproduktion ausgerichtet sind, können als Reaktionen auf diese Voraussetzung verstanden werden. Zweitens ist die Publikation von Text für ein größeres Publikum vergleichsweise einfach. Der Abstand zwischen Schreiben und Veröffentlichung ist wesentlich geringer als vor der Digitalisierung. Dies ist der Hintergrund, vor dem die Textmengen entstehen, die man als Twitter-Prosa bezeichnen könnte. Um deren spezifische Struktur zu erfassen, eignet sich der Begriff des Rhythmus, weil sich durch ihn die Kopplung von Publikationsrhythmus und sprachlichem Rhythmus beschreiben lässt. Damit lassen sich durch ihn Verbindungen zu den beiden angesprochenen Voraussetzungen herstellen.

Der Rhythmus der Twitterprosa entsteht durch eine mehrfache Perspektivierung des Schreibens. Ausgangspunkt ist der individuelle Alltag, gerade wenn ein Account permanent aktiv ist.⁴¹ Dieser wird mit dem Grundrhythmus der Plattform konfrontiert. Jeder Tweet steht dabei immer schon in doppelter Beziehung zu anderem Text. Dies ist erstens die Position des Tweets innerhalb des Schreibens eines Accounts und zweitens die Position des Tweets zur Gesamtmenge von Text auf Twitter und im Netz, sei es im Allgemeinen oder konkret auf der Ebene

41 Das muss nicht unbedingt heißen, dass die Selbstinszenierung auf Twitter nicht strategisch ist, dies kann trotz des Alltags als Ausgangspunkt der Fall sein. Auch das nachträgliche Löschen von Tweets stellt eine Eingriffsmöglichkeit dar, durch die Spuren impulsiver Nutzung zumindest teilweise revidiert werden können. Vgl. dagegen Hanjo Beressem am Beispiel von Brett Easton Ellis: »Follow me on Twitter«. Das Bild des Schriftstellers in der neuen Medienökologie, in: Robert Leucht, Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert, Göttingen 2016, 191–204.

von Reaktionen oder Replys. Insofern entsteht der Rhythmus der Twitter-Prosa durch sein Verwobensein im Netz des kollektiven Schreibens und im Bewusstsein der Anwesenheit einer großen Menge anderen Text-Materials. Diesen Zusammenhang von Plattform-Affordanz und Lebenswelt hat Glanz in die Metapher der »Thixotropie des Alltags« gefasst, die sich auf Twitter zeige, und die sie gegen Romanpoetiken positioniert. Das Ergebnis der Konfrontation von Alltag und Plattform-affordanz resultiert in einem individuellen Muster der Ausschläge, die sich jeweils als Signatur der Performanz von Autor:innenschaft lesen lassen.

Nur am Rande berücksichtigt wurde eine Dimension, die bei Michael Gamper »historische[...] Zeitkonstruktion«,⁴² also die in einem bestimmten Zeitraum aktuelle kulturelle Konstruktion von Zeit, heißt. Die Ergebnisse wären auf die Überlegungen zur Gegenwartsfixierung nach der Digitalisierung zu beziehen.⁴³ Zudem wäre die Quantifizierung der Reaktionen wie Likes und Retweets in die Analyse einzubeziehen. Dadurch ließe sich der komplexe rhythmische Zusammenhang von Äußerung und Reaktion noch genauer beschreiben. Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass unterschiedliche soziale Medien mit unterschiedlichen Konventionen und unterschiedlichen Textanteilen arbeiten. Die Publikationsrhythmen etwa könnten noch plattformkomparatistisch eingeordnet werden.

Bleibt zuletzt das Schreiben außerhalb der Plattformen: Häufiger trifft man – worauf auch das angesprochene Beispiel mit dem Tweet »Twitter deaktivieren« bei Stanišić verweist – die bewusste Ankündigung von Pausen, in denen gar nicht auf Twitter geschrieben wird. Markiert wird dadurch, dass man mindestens zwei Formen des Schreibens beherrscht: das Schreiben auf den sozialen Medien sowie das konzentrierte und zurückgezogene Schreiben längerer Texte,

42 Gamper (Anm. 24), 48.

43 Vgl. Eckhard Schumacher: »Wenn alles jetzt passiert«. Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung, in: Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann, Thomas Etzemüller (Hg.): Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne, Bielefeld 2019, 63–79.

die in anderen Formaten erscheinen. Auch diese Texte ließen sich in der Konfrontation von Plattformschreiben und den Forderungen des Lebens und des Berufs jenseits der Plattform als eine übergeordnete rhythmische Formation einordnen: als Pause.

Lese- und Schreibperformances

Lesungen live und für immer

Beobachtungen zur Darstellung von Autor:innenschaft beim Wettlesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis

Lena Hintze

»Was ich immer noch nicht so ganz verstanden habe: Was machen die Autoren eigentlich hier bei diesem ... äh ... wie heißt er nochmal ... diesem ... naja ... diesem Bachmann-Preis? Die lesen Texte und werden dabei gefilmt, ja? Und dann wird bestimmt, welcher der Beste ist?«¹ So fasst die Erzählstimme in Mara Genschels Porträtvideo für den Wettbewerb von 2022 das Geschehen beim Ingeborg-Bachmann-Preis rhetorisch fragend zusammen. Die knappe Charakteristik trägt eine deutliche Einfärbung hin zum Medium Film, das mit dem Wettlesen eng verschränkt ist: Die Autor:innen »lesen Texte und werden dabei gefilmt«. Die Schriftsteller:innen, die für den jährlich in Klagenfurt stattfindenden Wettbewerb ausgewählt werden, stellen einer Fach-Jury sowie dem Publikum lesend ihre Texte vor, die direkt im Anschluss von den Jurymitgliedern besprochen und bewertet werden. Basierend auf deren Urteil sowie einer Abstimmung durch das Publikum werden zum Abschluss des Lesemarathons verschiedene Preise vergeben. Der Wettbewerb in Klagenfurt zeichnet also nicht etwa ein Buch oder ein

1 Porträt Mara Genschel für die 46. Tage der deutschsprachigen Literatur 2022, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3155791/> [konsultiert am 16.05.2023].

schriftstellerisches Lebenswerk aus, sondern »Autor:innenlesungen des eigenen Textes«,² wie Elisabeth Heyne herausstellt:

Beim Bachmannpreis wird ein:e Autor:in allein für die Lesung eines Textes [...] prämiert, er:sie trägt ihn selbst vor. Im Anschluss wird zwar vor allem der Text, der den Juror:innen seit den 1990er Jahren bereits vor dem Wettbewerb als Manuskript vorliegt, diskutiert, nicht weniger oft aber auch die Vortragsweise, die Stimme, implementierter Gesang etc.³

Da die beteiligten Autor:innen nur unveröffentlichte Texte bzw. Auszüge aus noch nicht publizierten Werken zum Wettbewerb einreichen dürfen,⁴ werden diese Texte in Form ihrer Lesung beim Bachmann-Preis veröffentlicht. Durch die parallele Bereitstellung einer PDF-Version des vorgelesenen Textes zu Beginn eines jeden Wettbewerbsbeitrages auf der Website des Bachmann-Preises ist die Lesung zugleich eng an den eingereichten Text zurückgebunden und das schriftfixierte Format somit weiterhin – und in der digitalen Ära könnte man hinzufügen:

2 Elisabeth Heyne: Papierkrieg (Ingeborg-Bachmann-Preis), in: Anna Häusler, Elisabeth Heyne, Lars Koch, Tanja Prokić (Hg.): Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung, Berlin 2020, 139–191, hier: 149.

3 Ebd., 157.

4 Vgl. hierfür die Statuten der TddL [Tage der deutschsprachigen Literatur] 2022, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3157712/> [konsultiert am 16.05.2023], Punkt 6: »Die eingeladenen Autor:innen treten in der durch das Los bestimmten Reihenfolge an und lesen vor Jury, Publikum und Medien, einschließlich Rundfunk, Fernsehen und Internet aus eigenen, unveröffentlichten (auch nicht teilveröffentlichten) Manuskripten (Roman, Erzählung). [...] Laut § 8 UrhG ist ein Werk veröffentlicht, »sobald es mit Einwilligung des Berechtigten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist« (auch eine Ausstrahlung in Hörfunk oder Fernsehen gilt daher als Veröffentlichung). Das Werk gilt auch dann als Veröffentlichung, wenn es in einer bearbeiteten Form (auch Übersetzung) im vorstehenden Sinn bereits veröffentlicht war. Weiters sind jene Texte ausgeschlossen, die bereits bei vergleichbaren Wettbewerben eingereicht wurden. Werke, die ausschließlich an individuell bezeichnete Rezensenten zum Zweck der Rezension übermittelt wurden (Leseexemplare), gelten als veröffentlicht im vorstehenden Sinn.«

besonders – präsent. Dieser Form der Veröffentlichung wohnt nicht nur das in Klagenfurt anwesende Publikum bei, sondern auch eine große Schar an Fernseh- und Internetzuschauer:innen, da die Lesungen und Jurydiskussionen ungeschnitten gesendet und gestreamt werden. Literatur in der Live-Situation wie im zusätzlichen Fall der Fernseh- und Internetübertragung ist dann nicht nur Text, sondern auch das Abbild ihrer Lesung, Abbild ihrer Darbietung und Rezeption. »Die mediale Repräsentation [...] fügt«, in den Worten Matthias Wildes, »dem Text einen nicht unbeachtlichen Epitext hinzu.«⁵ Da die am Wettbewerb teilnehmenden Schriftsteller:innen ihre Texte selbst vorlesen – und dies nicht etwa durch professionelle Schauspieler:innen oder Sprecher:innen geschieht –, geraten ganz konkret die Autor:innen in den Fokus. Sie geben, wie Matthias Schaffrick und Marcus Willand die Bedeutung der Autor:innenfigur für den Literaturbetrieb beschreiben, »der Literatur ein Gesicht, sie repräsentieren und verkörpern ihre Texte«.⁶ Diese Repräsentation und Verkörperung steht im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen, nicht zuletzt, weil sie für die literaturwissenschaftliche Analyse eine Herausforderung darstellt, wie wiederum Heyne es fasst: »Die leibliche Präsenz der Autor:innen irritiert die habitualisierte Rezeptionsform fiktionaler Literatur.«⁷

Das Auftreten der Autor:innen lässt sich am Ingeborg-Bachmann-Preis beispielhaft erforschen, eben weil der Wettbewerb ein Verbund aus Literatur und Medien ist und die Lesungen audiovisuell aufgezeichnet und digital zugänglich sind, was für den Literaturveranstaltungsbetrieb keine Selbstverständlichkeit ist. Natürlich ist eine in dieser Form archivierte Lesung nicht mit dem einmaligen und unwiederholbaren

5 Matthias Wilde: Mediale Repräsentationen als Paratexte beim Ingeborg-Bachmann-Lesewettbewerb und ihre Funktionen für das literarische Feld, in: David Bathrick, Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Literatur inter- und transmedial/Inter- and Transmedial Literature*, Amsterdam 2012, 133–145, hier: 142.

6 Matthias Schaffrick, Marcus Willand: Mediengesellschaft und literarisches Feld, in: dies. (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston, Mass. 2014, 98–105, hier: 98.

7 Heyne (Anm. 2), 166.

Auftritt,⁸ den das leibhaftig anwesende Publikum miterlebt hat, gleichzusetzen. Jede Art der Konservierung einer Lesung, fasst Anna Bers zusammen, könne bestimmte Dimensionen des Live-Erlebnisses nicht mittransportieren, wie beispielsweise die Beschaffenheit des Raumes, die Zusammensetzung der Zuschauer:innen usw.⁹ Die Aufzeichnungen sind immer schon eine Verschiebung hin in ein anderes Medium, jedoch ermöglichen erst die Mitschnitte und mit ihnen die Option, das Gehörte und Gesehene immer wieder anzusehen und immer wieder auch auf die kleinsten Details hin zu befragen, die Untersuchung in der hier vorliegenden Form. Für die Autor:innen bedeutet die mediale Präsenz eine Chance oder auch Herausforderung, mehr Zeichen und Zeichenarten zu produzieren als nur mit dem gedruckten Text. Sie spielen mit dem Medium und der Sichtbarkeit, die es ihnen verschafft. Sie benutzen und unterlaufen etablierte Autor:innenmodelle, kopieren und parodieren Autor:innenbilder, die in der Welt sind, entziehen sich der Verpflichtung zur Sichtbarkeit und verknüpfen sich unwiderruflich mit ihren Texten. Für die Literaturwissenschaft besteht die Herausforderung, dieses Mehr an Zeichen zu interpretieren, und für eine solch eingehende Auseinandersetzung liefern die Lesungen in ihrer remediatisierten Form und all das, was um sie herum geschieht, äußerst fruchtbares Material.

Der Bachmann-Preis und die Medien

Die Stadt Klagenfurt hatte seit Mitte der 1970er Jahre, das lässt sich in Doris Mosers Studie zur Entstehung und Tragweite des Bachmann-

8 So die von Erika Fischer-Lichte für die Performativitätsforschung geprägten Beschreibungsmodi einer Aufführung, vgl. Erika Fischer-Lichte: Für eine Ästhetik des Performativen, in: Eckart Goebel, Wolfgang Klein (Hg.): Literaturforschung heute, Berlin/Boston, Mass. 2014, 221–228, hier: 223–224.

9 Vgl. Anna Bers: Ein spannungsreicher Normalfall. Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzustände, in: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 2 (2021), 145–169, hier: 146, Fn 1.

Preises nachvollziehen, das Interesse verfolgt, eine international beachtete Literaturveranstaltung auszurichten, um sich gegenüber anderen österreichischen Landeshauptstädten zu profilieren. Bei der Vorstellung des Vorhabens vor dem Klagenfurter Stadtsenat knüpften die Initiatoren des Preises, zu denen von Anfang an auch Verantwortliche des Österreichischen Rundfunks (ORF) gehörten, dessen Realisierung an einen weitreichenden Erfolg: »Die Art der Veranstaltung wie auch die Höhe des Preises sollen dazu beitragen, daß in Klagenfurt eine literarische Aktivität abläuft, die in ganz Europa mit Interesse verfolgt wird.«¹⁰ 1977 wurde der Wettbewerb zum ersten Mal ausgetragen; als Erfolgsfaktoren griff er bekannte Traditionen des Literaturbetriebs auf und setzte auf den Einbezug renommierter Akteur:innen desselben. Das Format der Veranstaltung, bestehend aus der Lesung unveröffentlichter Texte und anschließender Kritik, wurde von den Treffen der Gruppe 47 übernommen, Teil der Jury war lange Jahre u.a. Marcel Reich-Ranicki.¹¹ Das Ansehen des kanonischen Schriftsteller:innentreffens und der einflussreichen Juror:innen färbte auf den neu eingerichteten Wettbewerb ab, die Bedeutsamkeit der einzelnen Instanzen des ausgelobten Preises bedingten und bedingen sich gegenseitig, wie Karin Röhrich expliziert:

Autoren wie Juroren riskieren etwas, wenn sie nach Klagenfurt fahren: Autoren, dass ihre Texte verrissen werden, Juroren, dass ihre vorgeschlagenen Autoren sowie ihre Diskussionsbeiträge einen schlechten Eindruck hinterlassen. Je bekannter Autoren und Juroren sind, umso größer ist das Interesse an diesem ›Gabentausch‹ und umso mehr profitieren alle von der Reputation der beteiligten Personen, die wiederum der Veranstaltung ihre Relevanz für den Betrieb verleiht.¹²

10 Aktenvermerk eines Beauftragten der Stadt, zitiert nach Doris Moser: *Der Ingeborg-Bachmann-Preis: Börse, Show, Event*, Wien/Köln/Weimar 2004, 116.

11 Vgl. Moser, *Ingeborg-Bachmann-Preis* (Anm. 10), 143–149.

12 Karin Röhrich: *Wettlesen am Wörthersee. Zur Funktion und Repräsentativität des Ingeborg-Bachmann-Preises für die Gegenwartsliteratur*, in: Silke Horstkotte, Leonard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin/Boston, Mass. 2013, 303–317, hier: 306.

Um von Klagenfurt aus ganz Europa zu erreichen, bedurfte es zudem einer umfassenden medialen Berichterstattung. Der ORF Kärnten strahlte ab 1977 abendliche Zusammenfassungen mit Ausschnitten aus den Lesungen und Jurydiskussionen im Radio und Fernsehen aus. Die Sendezeit am späteren Abend hatte dabei nicht nur etwas mit dem resümierenden Charakter der Berichte zu tun, für die es nötig war, die Geschehnisse des Tages abzuwarten, sondern auch mit dem Umstand, dass Kultur im Fernsehen nur eine geringe Zuschauer:innenquote erreichte; im Laufe der Jahre wurde die Ausstrahlung der Dokumentationen des Wettbewerbs immer mehr in Richtung Nachtprogramm verschoben.¹³ 1983 zog der Bachmann-Preis vom Klagenfurter Stadthaus »in das fernsehtechnisch bestens ausgestattete ORF-Theater«¹⁴ um, was die Professionalisierung hin zum Fernsehformat noch einmal vorantrieb. Es ist anzunehmen, dass die Präsenz der Kameras und Scheinwerfer nicht ohne Einfluss auf die Form der Lesungen und insbesondere auf die Inszenierung von Autor:innenschaft blieb, wie man am Auftritt von Rainald Goetz in eben diesem Jahr ablesen kann: Mit seinem geradezu legendär gewordenen Stirnschnitt hat er vor allem auch Fernsehtaugliches hervorgebracht und schaffte es damit nicht nur in den abendlichen Zusammenschnitt des Wettbewerbs im österreichischen Fernsehen, sondern auch in die deutsche Fernseh-Institution der *Tagesthemen* – und das, ohne einen Preis zu gewinnen.¹⁵ Dank der umfassenden Aufzeichnungstechnik mit unterschiedlichen Kameraperspektiven ist es bis heute möglich, Goetz beim Ansetzen der Rasierklinge zu beobachten und zuzusehen, wie das Blut von der Stirn über seine Nase auf das vor ihm liegende Blatt tropft und tropft und tropft.¹⁶ Juror Heinrich Vormweg nimmt die Kritik an einer Even-

13 Vgl. Moser, Ingeborg-Bachmann-Preis (Anm. 10), 126–135, besonders: 130.

14 Ebd., 130.

15 Vgl. Thomas Doktor, Carla Spies: Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie, Opladen 1997, 103.

16 Vgl. Zusammenschnitt des ORF vom Ingeborg-Bachmann-Preis 1983, Teil 1, https://www.youtube.com/watch?v=_BEjgp9MAEY [konsultiert am 16.05.2023], 02:40-04:10.

tisierung der Veranstaltung durch Sensationsauftritte wie jenen von Goetz in sein Vorwort zum Sammelband der Wettbewerbstexte von 1983 bereitwillig auf und setzt sie – einmal mehr – ins Verhältnis zum Erfolg: »Daß [...] auch die Show vorangeht, – dies zu bestreiten, wäre unsinnig. Aber mir ist schon immer die Wunschvorstellung absurd vorgekommen, man könne die breite Wirkung noch haben ganz ohne die Show.«¹⁷

1989 stieg der Fernsehsender 3sat mit der Live-Übertragung in das Wettlesen um den Bachmann-Preis ein, die das Publikum über Österreich hinaus erneut erweiterte. Diese Echtzeit-Sendung ist ungewöhnlich genug, hat Literatur im Fernsehen doch sonst fast ausschließlich in Kritiker:innenformaten statt, in denen über Literatur gesprochen wird, aber eben nicht in Form von mehreren Stunden ungeschnittener Lesungen und sich daran anschließenden Diskussionen. Das liegt, folgt man Moser, in der Gegensätzlichkeit der Logik der beiden Medien begründet, die in einen Konflikt mündet, der sich nur schwerlich auflösen lässt: Literatur sei der Schrift verpflichtet, Fernsehen der Mündlichkeit und Bildlichkeit.¹⁸ Dem bloß Gedruckten fehlt es an Attraktivität, um im Audiovisuellen zu wirken. Mit Kritik am Ausverkauf der Literatur ans Fernsehen sparte das Feuilleton im ersten Jahr der Live-Übertragung folglich nicht: Moser fasst Stimmen zusammen, die tönnten, dass die Literatur dem Fernsehen zum Fraß vorgeworfen werde und das Ende des Bachmann-Preises damit besiegelt sei.¹⁹ Die Präsenz des Fernsehens hat den Wettbewerb nicht zugrunde gerichtet, aber doch geprägt, was sich beispielsweise an den Statuten des Wettbewerbs zeigt: Wilde spricht von einer »Tendenz der Verkürzung und Verringerung«,²⁰ die sich in der Anzahl der beteiligten Autor:innen und Juror:innen sowie

17 Heinrich Vormweg: Vorwort, in: Humbert Fink, Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Klagenfurter Texte 1983*, München 1983, 7–11, hier: 10.

18 Vgl. Moser, *Ingeborg-Bachmann-Preis* (Anm. 10), 360f.

19 Vgl. Doris Moser: *Feldspieler und Spielfelder. Vom Gewinnen und Verlieren beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb*, in: Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, 189–203, hier: 195f.

20 Vgl. Wilde (Anm. 5), 142.

der zeitlichen Begrenzung von Lesung und Diskussion niederschlägt. Der Stand des Wettbewerbsjahres 2022 ist: Es lesen 14 Autor:innen um die Wette; über die Lesungen, die eine Zeitspanne von 25 Minuten nicht überschreiten dürfen, diskutieren sieben Juror:innen.²¹ Für das Fernsehen produziert werden zudem Moderationen, Zwischengespräche mit den Autor:innen, Interviews mit Literaturkritiker:innen und Bachmann-Preisträger:innen aus den Jahren zuvor usw. Das gibt es natürlich alles nicht nur im linearen Fernsehen, sondern es wird auch live gestreamt und durch die On-Demand-Funktion aller Aufzeichnungen komplettiert, was die Publikumsreichweite über Klagenfurt und über das Fernsehen hinaus noch einmal erheblich erweitert. Seit 1997 wurde das Internet-Angebot des Wettlesens immer weiter aufgefächert – von einem anfangs schriftlastigen Informationsspektrum in Form von Programmheft und Wettbewerbstexten sowie Zusammenfassungen von Lesungen und Diskussionen in Textform, über Porträtfilme der beteiligten Autor:innen und das Streamen der Veranstaltung bis hin zu interaktiven Angeboten wie einem Chat mit den Juror:innen und die Abstimmung für den Publikumspreis.²²

Darstellung von Autor:innenschaft in den Porträtfilmen und Lesungen

Die Porträtvideos, die seit der Einführung der Live-Übertragung des Wettbewerbs im Jahr 1989 Teil der medialen Präsenz der Veranstaltung

21 Vgl. die Statuten der TddL (Anm. 4), Punkt 3: »Die Jury besteht aus mindestens 7 Publizist:innen, Kritiker:innen, Wissenschaftler:innen und Schriftsteller:innen. Die Auswahl der Jurymitglieder treffen Vertreter:innen der Veranstalter:innen«, Punkt 4: »Für die Verleihung des Preises kommen maximal 14 Autor:innen in Betracht. Diese Autor:innen werden von den Mitgliedern der Jury begründet vorgeschlagen und von den Veranstalter:innen der ›Tage der deutschsprachigen Literatur‹ nach Klagenfurt am Wörthersee eingeladen« sowie Punkt 6: »Jede:r Autor:in liest bis zu maximal 25 Minuten. Auf jede Lesung folgt eine Diskussion der Jury.«

22 Vgl. Moser, Ingeborg-Bachmann-Preis (Anm. 10), 433f.

sind,²³ dienen der Vorstellung der am Wettbewerb teilnehmenden Autor:innen, welche sich zur Erstellung derselben verpflichten.²⁴ Die kurzen Filme werden etwa vier Wochen vor der Austragung des Wettbewerbs auf der Website des Bachmann-Preises veröffentlicht. Die Möglichkeiten und Anforderungen an die Schriftsteller:innen, sich und ihre Literatur zu präsentieren, werden in den Filmporträts ganz unterschiedlich genutzt, auch weil im Gegensatz zu den Lesungen keine strengen Regeln vorgegeben sind. Eine Analyse aller Autor:innen-Porträts seit 1989 böte sicherlich Aufschluss über unterschiedlichste Autor:innenschaftskonzepte, Moden und Ideale. Da das Internet-Archiv des Bachmann-Preises derzeit allerdings nicht vollständig ist und Filmporträts und Wettbewerbsaufzeichnungen, die vor 2015 entstanden, nicht für die Öffentlichkeit zugänglich sind,²⁵ wird hier nur schlaglichtartig auf ausgewählte, öffentlich verfügbare Porträtfilme eingegangen, die insbesondere ihre eigene Darstellung reflektieren und dabei die Konventionen und Klischees der Autor:inneninszenierung gezielt unterlaufen. Eines der dabei herausragenden Autor:innenvideos ist jenes von Kathrin Passig, die 2006 am Wettbewerb teilgenommen hat. Sie präsentierte statt eines Werbefilmes über sich selbst sozusagen ein Meta-Bachmann-Preis-Filmporträt, in dem »hemmungslos aus den Bild- und Tonklischees zitiert wurde, die sich in siebzehn Jahren filmischer Autorenminiaturbiografie herausgebildet hatten.«²⁶ Es ist ein Porträt, das die Inszenierung von Autor:innenschaft inszeniert und persifliert, indem klassische Konzepte von personengebundener Autorität und

23 Ebd., 323.

24 Vgl. erneut die Statuten der Tddl (Anm. 4), Punkt 9, 2. Absatz: »Der/die Autor:in verpflichtet sich, [...] ein Filmportrait mit einer Mindestdauer von 2 Minuten 30 Sekunden und einer Höchstdauer von 3 Minuten mit Partnersendern von 3sat oder in Eigenregie zu erstellen.«

25 Vgl. die Website des Bachmann-Preises, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/archiv/> [konsultiert am 16.05.2023]: »Wir bitten um Verständnis, dass die Videodateien vor 2015 nicht mehr zur Verfügung stehen, bzw. manche Inhalte aus früheren Jahren heute nicht mehr verändert werden können – das Internet und die Bearbeitungssoftware haben sich in den letzten 18 Jahren sehr verändert.«

26 Moser, Feldspieler und Spielfelder (Anm. 19), 197.

auktorialem Charisma zu Schau gestellt werden. Das »Video verulkt«, so umreißt es Amelie Meister, »präventöse Aussagen zum Wesen künstlerischen Schaffens.«²⁷ Die Erzählstimme aus dem Off des Videos führt Passig als Autorin ein, die Widerstände sucht, um schreiben zu können, während die Vorgestellte, auf einer Spreebrücke in Berlin stehend, ihren Blick über den Fluss in die Ferne schweifen lässt: »Kathrin Passig lebt seit 1991 in Berlin. Nur hier fühlt sie sich wirklich zuhause, nur hier findet die gebürtige Bayerin die Vielfalt, die Geschwindigkeit und die Widersprüche, die sie zum Leben braucht.«²⁸ Das Bild der engagierten Schriftstellerin wird aufgerufen, wenn im Film die Berliner Rütli-Schule eingeblendet wird und die Rede davon ist, dass Passig bewusst Extreme suche: »Kathrin Passig geht dahin, wo es weh tut. Der schmerzliche Verlust heiler Welt ist für sie nicht nur literarischer Topos, sondern gelebte Realität.«²⁹ Ins Absurde verkehrt wird diese Worthülse nicht nur durch den von der Autorin nachgeschobenen Kommentar, dass sie 15 Jahre neben der Rütli-Schule gewohnt habe und das eigentlich nichts Schlimmes sei, sondern auch durch eine im besserwisserischen, nachgeäfften Tonfall über die Erzählstimme gelegte Wiederholung der Phrase »literarischer Topos«, die das Dargestellte zusätzlich karikiert. Im Video ist immer wieder auch die Regie zu hören und zu sehen, die die Autorin auffordert, bereits gesagte Sätze zu korrigieren, um ihnen mehr Ambiguität und Pathos zu verleihen. Als Passig beispielsweise sagt: »Brücken sind was Schönes«, interveniert die Regie mit einer weiteren Klischee-Floskel: »Stopp, das ist schlecht. Sag lieber sowas wie: ›In der Brücke ist auch immer die Trennung.«³⁰

27 Amelie Meister: Der Klagenfurt-Komplex. Die »Zentrale Intelligenz Agentur« beim Wettlesen am Wörthersee, <https://literaturkritik.de/der-klagenfurt-komplex-die-zentrale-intelligenz-agentur-beim-wettlesen-am-woerthersee-27108.html> [konsultiert am 16.05.2023].

28 Porträt Kathrin Passig für die 30. Tage der deutschsprachigen Literatur 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=rhtK96oGdRI> [konsultiert am 16.05.2023], 00:03-00:18.

29 Ebd., 01:16-01:26.

30 Ebd., 00:19-00:26.

Passig hat diesen Film zusammen mit der »Zentralen Intelligenz Agentur« (ZIA) gedreht, die mit dem Bachmann-Preis auf besondere Weise verbunden ist. Die ZIA, ein loses Netzwerk aus Kreativen, das sich bereits um die Jahrtausendwende für Internetinhalte begeisterte, hat laut Selbstaussage in drei aufeinanderfolgenden Jahren, 2004 bis 2006, Vertreter:innen zum Wettbewerb geschickt,³¹ die allesamt mindestens einen der dort verliehenen Preise erhielten: 2004 bekam Wolfgang Herrndorf den Publikumspreis zugesprochen, 2005 Natalie Balkow den Ernst-Willner-Preis und 2006 Kathrin Passig, bis dahin vor allem als Autorin nicht-literarischer Texte bekannt, den Haupt- sowie den Publikumspreis. Der Erfolg der Autor:innen hing dabei nicht unwesentlich von den zunehmenden Feedbackschleifen mit den im Fernsehen und Internet Zuschauenden ab,³² die 2002 durch die Einführung des Online-Votings für den Publikumspreis in Gang gesetzt wurden. Im Forum der Internet-Community »Wir höflichen Paparazzi«,³³ das Berichte von zufälligen Begegnungen mit bekannten Persönlichkeiten sammelt, die u.a. auch von ZIA-Mitgliedern stammen, wurde – Facebook und Twitter nutzte zu diesem Zeitpunkt noch niemand – das Klagenfurter Wettlesen akribisch mitverfolgt und kommentiert. Das gipfelte bei Passig in der Überzeugung, dass es möglich sein musste, durch eine solche internetaffine Community das Votum für den Publikumspreis zu lenken, was im Falle von Herrndorf tatsächlich zum Erfolg führte.³⁴ Herrndorf trug – wie später auch Passig – am Preisverleihungstag ein T-Shirt mit dem Logo der ZIA; Herrndorf taucht darüber hinaus auch in Passigs Porträtfilm für den Wettbewerb in einem T-Shirt mit der Aufschrift »kelag Publikumspreis 2004« auf.³⁵ Das Fernseh- und Onlinepublikum tritt so als weitere:r Akteur:in neben Autor:in, Jury

31 Vgl. die Website der Zentralen Intelligenz Agentur, Blogeintrag vom 22. 06.2006, <https://web.archive.org/web/20060705040344/http://www.zentrale-intelligenz-agentur.de/lagebericht.html> [konsultiert am 16.05.2023].

32 Vgl. Heyne (Anm. 2), 150.

33 Das Forum ist über die Website von *Wir höflichen Paparazzi* zugänglich, <https://www.hoeflichepaparazzi.de/> [konsultiert am 16.05.2023].

34 Vgl. Meister (Anm. 27).

35 Vgl. Passig, Porträt (Anm. 28), 02:22-02:31.

und Live-Publikum vor Ort in das Geschehen ein, mittlerweile auch durch eine extensive Begleitung des Wettbewerbs auf Twitter. Sind die am Wettlesen beteiligten Autor:innen selbst auf Social Media aktiv, verschafft ihnen das, urteilt Moser, einen »unbestreitbaren Vorteil«. ³⁶ Zu nennen wäre hier beispielsweise der Publikumspreis von 2016, der an die digitalaffine und in den sozialen Medien gut vernetzte Stefanie Sargnagel ging, oder Lydia Haider, Wettbewerbsteilnehmerin von 2020, die den Publikumspreis wohl nicht zuletzt durch das digitale Werben Sargnagels gewann. Die Publikumsentscheidung kann in Haiders Fall durchaus auch als Kritik an der bissigen Diskussion gelesen werden, die ihre Lesung durch die Jury erfuhr. Auch Elias Hirschl bedankte sich für den Gewinn des Publikumspreises 2022 auf Twitter mit einem sprechenden Post: »danke euch allen für den ~~twitter~~ publikumspreis beim @tddl #tddl ❤️❤️❤️❤️❤️❤️«. ³⁷

Aus der Mitverfolgung des Wettbewerbs im Internet und der Lenkung des Publikumsvotings durch die Netz-Community entstand bei Wolfgang Herrndorf, Kathrin Passig und anderen ein Interesse an objektiven Kriterien für Literaturkritik. Hervorgegangen aus einer Metrik für die Beurteilung von Filmen, entwickelten sie eine Kriterienliste für den Bachmann-Wettbewerb, die mittlerweile in einem Google-Doc mit dem Titel *Automatische Literaturkritik Preis* abrufbar ist ³⁸ – zu verstehen als Versuch, wie Passig selbst es fasst, »Sachverhalte konkreter zu fassen, über die ansonsten vor allem in wenig hilfreichen Wendungen wie ›guter Geschmack‹, ›schlechter Stik‹ oder ›eine richtige Literatur‹

36 Doris Moser: Häresie? Der Ingeborg-Bachmann-Preis zwischen Literatur, Medien, Ökonomie und Politik, in: Christoph Jürgensen, Antonius Weixler (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte und Kontext*, Stuttgart 2021, 257–279, hier: 262.

37 @eliashirschl auf Twitter (26.06.2022), <https://twitter.com/eliashirschl/status/1541063862316929025> [konsultiert am 12.06.2023].

38 Vgl. *Automatische Literaturkritik Preis*, https://docs.google.com/document/d/1CvANIOEDGGTiMWfvI_rCcBTJPZZrloc7o-FH6Z5DpGM/edit [konsultiert am 16.05.2023].

gesprochen wird.«³⁹ Einige Jahre lang wurde auf Basis dieser Checkliste ein Preis vor der eigentlichen Preisvergabe am letzten Tag des Wettbewerbs vergeben. Ein objektiv bester Text lässt sich anhand dieses Verfahrens gleichwohl nicht bestimmen, räumt Passig ein, dafür seien zu viele idiosynkratische Punkte Teil der *Automatischen Literaturkritik*. Die Kriterien beziehen sich sowohl auf den Inhalt des eingereichten und vorgelesenen Textes als auch auf die Porträtfilme, die Bühnenpräsenz der Autor:innen bei der Lesung sowie auf die Jurydiskussion und sind nach Plus- und Minuspunkten geordnet. Minuspunkte gibt es, um allzu naheliegende Mittel und Bedeutungsschweres zu kritisieren, z.B., wenn das Porträt den:die Autor:in beim Schreiben zeigt. Einige Minuspunkte weisen auf ein tatsächliches (logisches) Problem im Text hin (»Krankheiten mit präziser Sterbezeitpunktvorhersage«), andere Punkte sind für sich genommen vergleichsweise unbedeutend, haben aber statistischen Anteil an der Textqualität (»Explizite Erwähnung von Uhren«), wieder andere dienen dem Ausgleich von Nachteilen (»Lastenausgleich: Juror:in versäumt es, den Text der selbst eingeladenen Person über den grünen Klee zu loben«).⁴⁰ Pluspunkte gibt es mitunter dafür, wenn der:die Autor:in sich für das Porträt »offenbar tatsächlich zuhause filmen lassen« hat, wenn im Text »mindestens einseitig, besser beidseitig unhöfliche Dialoge« vorkommen oder der:die Vorlesende »beim Lesen über eigene Witze [lacht]«. ⁴¹

Die Videoporträts sind, und deshalb ist es nachvollziehbar, dass sie Teil der Bewertung durch die *Automatische Literaturkritik* sind, bei der Veranstaltung direkt an den öffentlichkeitswirksamen Auftritt der Autor:innen geknüpft. Sie werden unmittelbar vor der Lesung der jeweiligen Teilnehmer:innen abgespielt, ohne dass es einen moderierten Übergang o.ä. zwischen Porträtvideo und Leseinsatz gäbe; sobald der kurze Vorstellungsfilm endet, beginnt die Lesung des Textes. Die

39 Kathrin Passig: Überwiegend ernst gemeint. Die Automatische Literaturkritik, in: Volltext 2/2014, <https://volltext.net/texte/kathrin-passig-automatische-literaturkritik/> [konsultiert am 16.05.2023].

40 Vgl. ebd. sowie für die konkreten Beispiele das Google-Doc (Anm. 38).

41 Vgl. Automatische Literaturkritik Preis (Anm. 38).

Porträts sind somit – ebenso wie das Fernsehen mit dem Klagenfurter Wettbewerb – mit dem Text verschränkt. Interessant wird diese Verbindung zum einen, wenn mit der Verkörperung von Autor:innenschaft gespielt wird. Im Porträtvideo des Wettbewerbsteilnehmers Juan S. Guse von 2022 sieht man nichts von dem, was die Tonspur vorgibt, zu sehen. Zu den Sätzen des Erzählers »Hier sieht man, wie ich mich um ein Stipendium bewerbe« oder »Hier sieht man, wie ich mit meinem Sohn Eisenbahn spiele«, werden bereits etwas in die Jahre gekommene Baumarktszenen eingeblendet: Holzstapel, Schrauben, Beile, ein Gabelstapler.⁴² Das Gesagte hat sehr viel mit dem Autor zu tun, enthält biografische Fakten wie die Anstellung Guses an einer Universität, die visuelle Ebene aber verzichtet gänzlich auf die Darstellung des Autors. Die Entzugsgeste der Sichtbarkeit von Autor:innenschaft ist in der Literaturgeschichte nichts Ungewöhnliches, aber für den Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb ist sie – eben durch die Kopplung mit dem Fernsehen – untypisch. Am wirksamsten hat diese Verweigerungsgeste beim Wettbewerb bisher PeterLicht umgesetzt. Bei seiner Wettbewerbsteilnahme 2007 verwehrte sich PeterLicht der Fotoerlaubnis für Film- und Fernsehbilder. Auch sein Autorenporträt trennte die Bild- von der Tonspur. »Auf der Bildebene waren betende oder jubelnde Menschenmassen und die bejubelten Subjekte (Papst, Dalai Lama, Nicolas Sarkozy, britische Königsfamilie) zu sehen, auf der Tonspur vernahm man PeterLichts Stimme, die telefonisch Verhandlungen um Honorarzah- lungen führte.«⁴³ Seine Lesung durfte in Klagenfurt nur so abgefilmt werden, dass er ausschließlich von hinten und somit nicht erkennbar zu sehen war. Das Publikum in Klagenfurt bekam den Autor zu Gesicht, im Fernsehen aber waren nur sein Rücken, das Publikum und die Jury oder Nahaufnahmen der Technik aus dem Studio sichtbar.⁴⁴ Und

42 Vgl. Porträt Juan S. Guse für die 46. Tage der deutschsprachigen Literatur 2022, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3155793/> [konsultiert am 16.05.2023].

43 Moser, Feldspieler und Spielfelder (Anm. 19), 197.

44 Vgl. PeterLicht – Lesung – Teil 1/3, <https://www.youtube.com/watch?v=XIIItSDCnyGk> [konsultiert am 16.05.2023].

obwohl die Zuschauenden vor dem Fernseher und am Computerbildschirm ihn nicht sehen konnten, bekam er u. a. den Publikumspreis des Wettbewerbsjahres 2007 zugesprochen; entgegen genommen wurde dieser selbstredend nicht durch PeterLicht selbst, mit Blumenstrauß und Urkunde ließ sich stellvertretend sein Verleger Wolfgang Farkas für die Presse ablichten.

Zum anderen ist die Verschaltung von Porträtvideo und Text auch dann bemerkenswert, wenn der Autor:innenfilm in den Wettbewerbstext hineinragt, wie es z. B. bei Elias Hirschl, ebenfalls Teilnehmer von 2022, der Fall ist. In seinem Video erfährt man nichts über den Autor selbst, aufgezeichnet ist einzig in Echtzeit die Fahrt einer Lieferservice-Mitarbeiterin auf dem Fahrrad von der Pizzeria bis zur Wohnung des Autors. Ganz zum Schluss ist Hirschl kurz beim Entgegennehmen der Lieferung zu sehen, da läuft der Film, mitgeschnitten über eine Helm-Kamera, allerdings schon gut zwei Minuten.⁴⁵ Das Motiv des Lieferservices bildet dann den Anfang des vom Autor auf der Bühne vorgelesenen Textes. Das ist besonders insofern, als dass das Porträt, das bereits Wochen vor Wettbewerbsbeginn auf der Website des Bachmann-Preises abrufbar ist, den noch unveröffentlichten Text vorwegnimmt, der erst im Moment der Lesung publik wird. Auch Hirschls Porträtvideo lässt sich als Weigerung verstehen, über den Text hinausgehende Informationen über sich preiszugeben und somit die öffentliche Autor:innenrolle zurückzunehmen und stattdessen den Text sprechen zu lassen. Gleichzeitig begleitete Hirschl die Wettbewerbstage extensiv auf seinem Twitter-Profil, nahm vor allen Dingen zur Jurydiskussion der anderen Texte mit Kommentaren Stellung und seine öffentlichkeitswirksame Rolle als Autor damit sehr wohl wahr. Seine Repräsentation auf Twitter folgt jedoch anderen Regeln als den Konventionen des Bachmann-Preises, womit die Twitter-Aktivitäten zum Wettbewerb allgemein, was sich auch am Voting für den Publikumspreis für Lydia Heider zeigte, womöglich als eine Art Gegenöffentlichkeit zur Bewertung durch die Jury vor Ort funktionieren.

45 Vgl. Porträt Elias Hirschl für die 46. Tage der deutschsprachigen Literatur 2022, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3155796/> [konsultiert am 16.05.2023].

Das Interesse für die öffentliche Autor:innenfigur inszeniert auch die eingangs angeführte Genschel ganz plakativ, wofür ein weiterer Ausschnitt aus ihrem Porträtvideo für den 2022er Bachmann-Wettbewerb einsteht. Die Autorin wird darin in ihrer Rolle als Schriftstellerin nach ihrer Haltung zu einem viel diskutierten Thema befragt. Als sich die Stimme aus dem Off danach erkundigt, ob die Schriftstellerin eine Meinung zur Waffenlieferung in die Ukraine habe, bejaht diese die Frage mit einem Kopfnicken. Als der Sprecher jedoch nachhakt, ob sie sich ›hier‹, also in diesem Video, dazu äußern wolle, lehnt Genschel das mit heftigen Gesten ab.⁴⁶ Neben ihrem Videoporträt hat Genschel es außerdem vermocht, bei ihrer Lesung die strengen Statuten des Wettbewerbs zumindest ein wenig aufzuweichen. Sie verwandelte sich bei ihrer Lesung in eine Figur ihres Textes – in einen Amerikaner mit Schnurrbart – obwohl laut den Wettbewerbs-Statuten nur die Autor:innen selbst ihre Texte lesen dürfen, was im kurzfristigen Krankheitsfall von Karen Köhler 2014 zum Ausschluss der Beteiligung führte.⁴⁷ Zudem brach Genschel mit der Regel, dass der in der öffentlichen Lesung vorgetragene Text exakt mit dem eingereichten Manuskript für den Wettbewerb übereinstimmen muss.⁴⁸ Im PDF ihres Textes sind an der Stelle, an der der Protagonist Klingelschilder an einer Hausfront namentlich Stockwerk für Stockwerk durchgeht, keinerlei Namen genannt, sondern durch x-Buchstaben offen gelassen.⁴⁹ In ihrer Lesung füllte Genschel die Leerstellen dann mit den Namen der am Wettbewerb beteiligten

46 Vgl. Genschel (Anm. 1), 01:30-01:39.

47 Vgl. Archiv des Bachmann-Preises 2014, <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/autoren/4646/> [konsultiert am 16.05.2023].

48 Vgl. Statuten der TddL (Anm. 4), Punkt 9: »Die Autor:innen sind verpflichtet, bis einschließlich 08. Mai 2022 (Datum des Poststempels) die Manuskripte als Word-Datei, als Computerausdruck und auf Datenträger (USB-Stick) per Einschreiben dem ORF Landesstudio Kärnten zu übermitteln. Der bis zu diesem Zeitpunkt eingereichte Text muss mit dem in der öffentlichen Lesung vorgelegten Text übereinstimmen.«

49 Vgl. Mara Genschel: Das Fenster zum Hof, https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/202219/911874_fh_mara_genschel_das_fenster_zum_hof_911874.pdf [konsultiert am 12.06.2023], 2.

Autor:innen, die zum Zeitpunkt der Abgabe ihres Manuskriptes der Öffentlichkeit noch nicht bekannt waren. Als einzige der Teilnehmer:innen des Wettbewerbs 2022 schaltete sie sich darüber hinaus noch in die Jurydiskussion ein, was den Autor:innen grundsätzlich erlaubt ist, allerdings nur selten genutzt wird. Indem sie auf die Aussage des Jurors Philipp Tingler, es handele sich bei ihrer Lesung um eine Performance, abwehrend reagierte, dass sie nichts anderes als lediglich gelesen und sich dafür schick gemacht habe,⁵⁰ brach sie – ähnlich wie Hirschl mit seinem Twitter-Profil – aus der in Klagenfurt ausgelebten Entzugs- und Subversionsgeste aus. Eine Nicht-Inszenierung von Autor:innenschaft scheint nicht möglich, verlangt das öffentliche Auftreten doch immer das Ausagieren irgendeiner Art von Autor:innenrolle.

Bei Genschels Vorlese-Situation spielt, wie in vielen ihrer Werke, vor allem auch die performative Situation des Textverhaltens mit in den Vortrag hinein – die »Textlichkeit außerhalb literaturbetrieblicher Beschaffenheit«,⁵¹ außerhalb des Mediums Buch. Dazu trägt die Künstlichkeit des Lese-Settings vor Ort in Klagenfurt, die Heyne als eine »theatral ästhetische[] Situation[]« beschreibt, ihren Teil bei:

Diese lässt sich einerseits mit der Struktur eines Dramas vergleichen, ist an leibliche Kopräsenz gebunden und bedient sich gleichermaßen theatraler Text- und Raumstrukturen. [...]. Andererseits ist sie durch ihre Funktion und Inszenierung als Wettbewerb, zu dem sowohl Jury, beurteilte:r Autor:in, Publikum und tribunale Raumstruktur zusammentreten, neben der theatralen auch als eine agonale Situation beschreibbar, die auf einer fundamentalen Asymmetrie fußt. Dem Pu-

50 Vgl. die Zusammenfassung des zweiten Wettbewerbstages auf der Website des Bachmann-Preises, <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3162003/> [konsultiert am 12.06.2023].

51 Walter Pobaschnig: Bachmannpreis 2022 _ »Ich mache gerne einen literarischen Stunt«, Interview mit Mara Genschel, in: Literatur outdoors – Worte sind Wege (27.06.2022), https://literaturoutdoors.com/2022/06/27/bachmannpreis-2022-_ich-mache-gerne-einen-literarischen-stunt-mara-genschel-schriftstellerin-bachmannpreisteilnehmerin-2022-_klagenfurt-27-6-2022/ [konsultiert am 12.06.2023].

blikum kommt in beiden Perspektiven eine entscheidende Bedeutung zu, denn sowohl für theatrale als auch für tribunale Strukturen bedarf es in konstitutiver Weise einer zuschauenden, bezeugenden Instanz.⁵²

Das führt zu Momenten wie bei der Lesung Jakob Noltes von 2018, als im Text vom »Knistern und Prasseln« genau an der Stelle die Rede ist, als das im Studio anwesende Publikum, das die Wettbewerbstexte jeweils ausgedruckt vor sich hat, eine Seite umblättert und es so auch vor Ort knistert und prasselt.⁵³ Diese Kongruenz ist kalkuliert. Wolfgang Hottner analysiert, dass der Wettbewerbstext Noltes »mehr als alles andere sein Vorgelesenwerden in Klagenfurt verhandelt« und »der Text seine eigene Aufführung thematisiert«.⁵⁴ In derselben Lesung kommt es wegen eines Kreislaufkollaps einer Zuschauerin zu einer fünfminütigen Unterbrechung des Vortrags,⁵⁵ was wiederum für die konstitutive Beteiligung des Publikums am Wettbewerb spricht, gleichzeitig aber die Einmaligkeit des Performativen im Sinne Fischer-Lichtes herausstellt, die der Autor beim Schreiben des Textes genau nicht kalkulieren konnte.

Den Herausforderungen der Pandemie folgend, wurden die Statuten des Wettbewerbs erst kürzlich so geändert, dass die Autor:innen und Jurymitglieder für die Lesungen und deren Diskussionen nicht mehr verpflichtend in einem gemeinsamen Raum sein müssen. 2020 waren sowohl Autor:innen als auch die Jury-Mitglieder jeweils bei sich zuhause oder in einem anderen privaten oder halb-öffentlichen Raum, 2021 sah man die Jury im ORF-Theater in Klagenfurt, die Autor:innen aber wurden aus der Ferne zugeschaltet. Bei den Wettbewerbsausgaben dieser beiden Jahre führten voraufgezeichnete Lesungsvideos

52 Heyne (Anm. 2), 141f.

53 Vgl. Lesung Jakob Nolte bei den 43. Tagen der deutschsprachigen Literatur 2018, <https://bachmannpreis.orf.at/v2/stories/2914747/> [konsultiert am 16.05.2023], 03:03-03:05.

54 Wolfgang Hottner: Allegorie, in: Hendrikje Schauer, Marcel Lepper (Hg.): Neue Romantik. Eine kleine Literaturgeschichte 1989–2019, Berlin/Weimar 2019, 27–30, hier: 27f.

55 Vgl. Nolte (Anm. 53), 12:55-16:00.

teilweise zu einer eigentümlichen Verdopplung der Anwesenheit der Autor:innen, wenn diese zum Abspielen ihres Vorlesungsvideos und der sich daran anschließenden Jury-Diskussion noch einmal live hinzugeschaltet wurden. 2022 wurde die Änderung der Statuten auch auf die nach den Corona-Einschränkungen wieder mögliche Live-Situation vor Ort angewandt: Die Jury saß im Studio, die Lesungen der Autor:innen aber wurden auf einer Bühne im Garten abgehalten; die Lesungen wurden ins Studio übertragen, die Diskussionen vice versa auf die Gartenbühne, sodass auch für die eigentlich vor Ort Anwesenden immer Übertragungsmedien nötig waren. Das Lesen funktioniert längst nicht mehr nur in Präsenz, sondern immer schon vermittelt, remediatisiert, digital, und diese Medienkonstellation ist es, worauf der Bachmann-Preis angelegt ist.

Politiken digitaler Autor:innenschaft

Elfriede Jelineks digitale Autor:innenschaft

Eine Fallstudie zu *Neid* (2007/2008)

Sven Lüder

Es ist fast so, als wäre der Computer für meine Arbeitsweise erfunden, denn ich schreibe ja sehr schnell, aufgrund einer inneren Unruhe, die kaum duldet, daß ich beim Schreiben auch nur kurz unterbreche. Da schreibe ich dann oft auch sinnloses Zeug, das ich später wieder lösche. Es ist eigentlich ein mechanischer Vorgang, aber einer, der keine Mühe macht. Ich brauche das, daß es so leicht geht; und dann schreibe ich das Ganze immer wieder um, und dem kommt der Computer natürlich sehr entgegen. Man kann etwas spurlos verschwinden lassen und etwas anderes an dessen Stelle setzen. Man fühlt sich dabei wie ein Gott, der etwas erschaffen kann und es wieder wegräumt, im selben Arbeitsgang. Bis ich weiß, das kann ich jetzt so stehen lassen. Dann greift man zu und hält es fest. Jetzt wird es nicht mehr besser. So bleibt es, obwohl es tausend andere Möglichkeiten gäbe. Ich weiß nicht, ob das für jede Arbeitsweise ideal ist, für meine aber sicher.¹

So bekannte es in einem 2014 geführten Interview Elfriede Jelinek, die unter den deutschsprachigen Schriftsteller:innen als eine Vorreiterin gelten darf, wenn es um die literarische Arbeit am Computer geht. Schon die frühesten Texte der 1946 geborenen Österreicherin waren – nur mit Ausnahme weniger Gedichte – auf einer Schreibmaschine entstanden, wurden also nicht erst abgetippt, sondern von Anfang an auf der Maschine erarbeitet. Bereits im Jahr 1983 konnte sie einen Schreib-

1 Elfriede Jelinek zitiert nach: Ingo Niermann: Interview mit Elfriede Jelinek (27.2.2014), <https://www.fiktion.cc/elfriede-jelinek/> [konsultiert am 29.3.2023].

Computer ausprobieren, den sie im ›Labor‹ ihres Mannes, dem Informatiker Gottfried Hüngsberg, vorfand. Ab 1986 besaß sie ihren eigenen Apple (Modell: IIc), auf dem mit dem Theaterstück *Präsident Abendwind* der erste eigenständige Text entstand.² Vielen ihrer späteren Texte ist die Entstehung auf einem Computer deutlich anzumerken.

Die wichtigste Plattform für die Erzeugnisse dieser ausgesprochen computer-affinen Schreibearbeit ist die Homepage der Autorin. Gefragt, warum sie ihre Texte nicht auf anderen Internetseiten anbiete, entgegnete Jelinek in demselben Interview salopp: »[W]er mich lesen will, muß schon zu mir kommen.«³ Ihre Homepage wurde 1996 eingerichtet – da wurde die Autorin gerade 50 – und ist seitdem, was den Aufbau der Seite betrifft, wesentlich unverändert geblieben. Seither nutzte die Autorin www.elfriedejelinek.com, um ihre neuen Texte ganz oder in Auszügen, für sehr begrenzte Zeit oder auf Dauer zu publizieren.⁴ Jelinek war damit die erste renommierte Autorin, die – wie schon Delphine Klein in einem Aufsatz zu ihrer Internetseite bemerkte – eine Vielzahl von Texten »sozusagen im Selbstverlag online und kostenlos zur Verfügung stellte«.⁵ Noch wichtiger als »eine möglichst große Verbreitung ihrer Texte« scheint dabei, Uta Degner zufolge, Jelineks »Wunsch [gewesen zu sein], gänzlich unabhängig von Vorgaben und Einschränkungen zu sein.«⁶ Heute ist ihre Internetseite ein leicht zugängliches Archiv vor

2 Vgl. ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. Lena Lang: Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung, in: *Textpraxis* 12/1 (2016), 1–20.

5 Delphine Klein: Elfriede Jelinek als Selbstverlegerin. Eine parasitäre Positionsbestimmung im literarischen Feld, in: dies., Aline Vennemann (Hg.): »Machen Sie was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen, umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks, Wien 2017, 186–199, hier: 188.

6 Uta Degner: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek, in: Markus Joch, York Gothart-Mix, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, 153–168, hier: 164, Anm. 38.

allem für ihre essayistischen Texte. Grundsätzlich enthält sie aber Texte aller Gattungen bzw. zeichnet sich durch eine Gattungsindifferenz aus, wie sie allgemein für Jelineks Œuvre konstitutiv ist.

Nachdem Jelinek im Jahr 2004 den Nobelpreis für Literatur erhalten hat, wurden von ihren neuen Werken nur noch Theatertexte in Buchform publiziert – eine Ausnahme, die durch deren postdramatische Form motiviert sein dürfte. So laden die gedruckten Theatertexte, die ohne starke Eingriffe seitens der Regie nicht zu inszenieren sind, dazu ein, die Arbeit der Autorin mit dem zu vergleichen, was in den Theatern jeweils als »neues Jelinek-Stück« präsentiert wird. Oberflächlich betrachtet ergeben solche Vergleiche dabei immer dasselbe: Was das Publikum in den Inszenierungen sieht, hat nur sehr bedingt etwas mit der Arbeit der Autorin zu tun. Mit anderen Worten: Die eigenständige Veröffentlichung von Theatertexten macht die Vereinnahmung sichtbar, der die Autorin im öffentlichen Raum des Theaters unterliegt.

Gegen solche Vereinnahmung, so möchte ich in diesem Aufsatz zeigen, wehrte sich Jelinek in anderen Texten auf interessante Art und Weise ganz direkt, indem sie sich als Autorin wirkmächtig dem Diskurs entzog. Im Einzelnen wird dieser Entzug durch spezifische poetische und formale Mittel erreicht; seinen markantesten Ausdruck aber findet er schon in der Entscheidung der Autorin, von der genannten Ausnahme abgesehen, nur mehr auf ihrer eigenen Homepage zu publizieren. Angedeutet ist damit die Umkehrung des Prinzips, das bei jüngeren Autor:innen zu erkennen ist, die sich zunächst im digitalen Raum einen Namen machen, in den etablierten Literaturbetrieb aber erst eintreten, nachdem sie angefangen haben, auch Bücher zu veröffentlichen.⁷ Demgegenüber wirft Jelineks Veröffentlichungspraxis die Frage auf, ob sie nach dem Höhepunkt ihrer Karriere durch den Rückzug auf die eigene Homepage aus ebendiesem Betrieb wieder austreten wollte, obwohl sie nach dem Preis beständig weiter Texte schrieb und veröffentlichte.

Unter den auf ihrer Homepage veröffentlichten literarischen Texten sticht aufgrund der prominenten Verlinkung sowie des Umfangs der

7 Vgl. den Abschnitt »Inszenierte Intimität« in Paul Wolffs Einleitung zu diesem Band.

ausschließlich online publizierte Roman *Neid* hervor. Anhand dieses Textes soll Jelineks digitale Autor:innenschaft exemplarisch untersucht werden. Leitend ist dabei die Frage, inwiefern es sich bei *Neid* nicht nur schlicht um einen online publizierten Roman handelt, sondern um einen Text, dessen rein digitale Existenz an seiner Bedeutungskonstitution beteiligt ist. Im Folgenden werde ich zunächst auf formale wie mediale Besonderheiten des Textes eingehen und dabei die Publikationsgeschichte, die Textgestalt sowie einige Unterschiede in den Blick nehmen, die ein Vergleich zwischen der HTML- und der PDF-Fassung des Textes ergibt. Die dabei gewonnenen Einsichten werde ich sodann in einen Zusammenhang mit der autofiktionalen Poetik des Textes bringen, wobei sich zeigen soll, dass Jelineks Entscheidung für die Online-Publikation, statt nur äußerliches Attribut ihres Romans zu sein, mit der Intention ihres Schreibens, wie ich sie wahrnehme, intrinsisch zusammenhängt: sich fortan nicht mehr vereinnahmen zu lassen.⁸

Formale und mediale Besonderheiten von *Neid*

Zunächst ist die Frage zu klären, ob bei dem rein digital existierenden Text denn auch die Textherstellungsverfahren spezifisch digitaler Natur waren. Eine genaue Untersuchung zeigt: Auf die besonderen technischen Möglichkeiten, die eine Internetveröffentlichung bietet, hat Jelinek beim Schreiben von *Neid* kaum zurückgegriffen. Dieses ›kaum‹ möchte ich jedoch unterstreichen und darum Ralph Müller widersprechen, der meinte, dass »der Roman so wenig Interaktivität voraussetzt, dass eine traditionelle Veröffentlichung möglich gewesen wäre.«⁹ Müller spitzte seinen Befund mit der These zu, dass die »Wahl

8 Die folgenden Ausführungen bauen auf meiner Dissertation auf und führen deren Analyse weiter. Vgl. Sven Lüder: Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek, Paderborn 2022, 239–307.

9 Ralph Müller: Narrativität vs. Interaktivität. Zur Gattungsdifferenzierung von Hyperfiction und Computergames, in: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 3/1 (2014), 24–39, hier: 29.

der elektronischen Form und des Publikationsortes Internet [...] für diesen Roman nicht notwendig« sei.¹⁰ Dem möchte ich entgegenhalten, dass *Neid* nicht einfach ein Text ohne Interaktivität ist, sondern – so meine These – ein Text, der Interaktivität kalkuliert verweigert. Gerade im Bewusstsein um die technischen Möglichkeiten eines Online-Romans wird eine kooperative, gar kollektive Autor:innenschaft – zugunsten von Jelineks »Poetik des Abseits« – ausgeschlagen.

Ein erster Hinweis auf diese spezifische Poetik lässt sich der Publikationsgeschichte entnehmen. Eher einem Blog als einem Roman vergleichbar, wurde *Neid* nicht mit einem Mal veröffentlicht, sondern kapitelweise unter Angabe des Datums. Das erste Kapitel ging am 3. März 2007 online, worauf der erste literaturkritische Artikel mit einer gut einmonatigen Verzögerung aufmerksam gemacht hat.¹¹ Bemerkenswert erscheint mir, dass Jelinek das zweite *Neid*-Kapitel an eben jenem Tag auf ihrer Internetseite veröffentlichte, an dem Daniela Strigl in *Der Standard* den neuen Roman als erste besprochen hat. Natürlich ist es möglich, dass es sich dabei um einen bloßen Zufall handelt, aber die zeitliche Koinzidenz vom Erscheinen des zweiten Kapitels, das den ersten Zeitungsartikel sogleich überholt erscheinen ließ, legt nahe, dass die Autorin ein bewusstes Spiel mit den Akteur:innen ihrer öffentlichen Rezeption trieb. Der salopp formulierte Beginn dieses Kapitels stützt solche Vermutungen: »So, hier fangen wir wie neu an, oooch, wieso hier, es war grad so spannend, nein, war es nicht [...].«¹² Ging es Jelinek darum, die an sie gestellten Erwartungen bewusst zu enttäuschen? Auf diese Frage möchte ich später zurückkommen.

Gewiss hat Jelinek selbst die Konventionalität ihres Textes dadurch nahegelegt, dass sie ihn nicht nur auf ihrer Internetseite kapitelweise präsentiert, sondern ihn – seit dem Ende des Schreibprozesses – auch in Form eines PDFs zum Download anbietet. Welchen Status diese Datei,

10 Ebd.

11 Vgl. Daniela Strigl: Das Buch, das keines sein will, in: *Der Standard* (7./8. 4.2007).

12 Elfriede Jelinek: *Neid*, 2. Kapitel, 1, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid2.html> [konsultiert am 29.3.2023].

deren fixierte Textgestalt sich bequem ausdrucken lässt, aber eigentlich haben soll, bleibt offen. Ein kurze Zeit später ebenfalls auf ihrer Homepage veröffentlichter Epitext, der im Untertitel »Ein paar Anmerkungen zu ›Neid‹« verspricht, wiederholt jedenfalls einen Wunsch, der auch im Romantext selbst artikuliert wird: Man solle den Online-Roman bitte nicht ausdrucken. »Dieser Text mit Namen ›Neid‹ gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll.«¹³ Es entspräche also der Autorinnenintention, wenn man als Leser:in die HTML-Fassung des Textes privilegiert. Dennoch ist es lohnend, auch die PDF-Fassung des Textes zu betrachten, nämlich weil sie einen Vergleich mit der Fassung der Website erlaubt, der auf einige markante Unterschiede hinsichtlich der Textgestalt und paratextueller Kommentare aufmerksam macht.

Die PDF-Fassung präsentiert den Text zusammenhängend, in lediglich sieben Kapitel unterteilt (Kapitel 1; 2; 3; 4; 5a; 5b; Cleveland, Ohio), und schließt mit einem waagerechten Strich. Die HTML-Fassung hat demgegenüber eine komplexere Struktur. Zunächst fällt ins Auge, dass es deutlich mehr voneinander abgegrenzte Kapitel gibt: insgesamt 14 (Kapitel 1; 2; 3; 4a-c; 5a-h). Ein weiterer wesentlicher Unterschied besteht in den Abbildungen, die nur hier, und zwar jeweils am Anfang und am Ende der Kapitel zu finden sind. Dabei handelt es sich um Ausschnitte aus Hieronymus Boschs Werken *Die Sieben Todsünden*, *Garten der Lüste* und *Das Narrenschiff* sowie aus dem Gemälde *Der Triumph des Todes* von Pieter Bruegel d. Ä., um Motive also, die einen Bezug zu Jelineks sogenanntem »Todsündenprojekt« stiften. Jeweils am Seitenanfang wird das Radbild der sieben Todsünden von Bosch präsentiert.

Am Rand dieses Radbildes illustrieren sieben Genreszenen die einzelnen Sünden und in dessen Mitte zeigt die Figur des auferstandenen Christi gleichsam in einem Auge auf seine Wundmale. Die Figuration

13 Elfriede Jelinek: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid«), <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.html> [konsultiert am 29.3.2023]. Vgl. Jelinek: Neid, Kapitel 5d, 5, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b1.html> [konsultiert am 29.3.2023].

von Gottes Auge wird durch die lateinische Inschrift unterstützt: »Cave cave deus videt« (Hüte dich, hüte dich, Gott sieht).¹⁴ Bei Jelinek versteht sich diese Inschrift durch die Transponierung des Bildes auf ihre Website auch als Anspielung auf die mögliche Überwachung sämtlicher im Internet unternommener Schritte. Überdies sind in den Zwischenkreis, der in Boschs Werk die Genreszenen von der Christusabbildung trennt, bei Jelinek Seitenzahlen eingelassen, die eine Verknüpfungsstruktur auf regelmäßige nummerierte Einschübe innerhalb des Fließtextes herstellen.¹⁵ Diese Verknüpfung leistet dabei kaum mehr, als man durch einfaches Blättern in einem haptischen Buch erreichen könnte. Interessant ist, dass durch die Einschübe in der HTML-Fassung eine Seitenaufteilung imitiert wird, wobei die Paginierung erheblich von der der PDF-Fassung abweicht (936 Seiten in der HTML-Fassung stehen 630 Seiten in der PDF-Fassung gegenüber).¹⁶

Bis auf eine Ausnahme sind die Seiten in beiden Fassungen gleichmäßig gefüllt. Der im Flattersatz formatierte Text weist, von den Kapiteleinteilungen abgesehen, keinerlei Zäsuren auf. Bei der Ausnahme handelt es sich um eine Seite, die nur in der HTML-Fassung auffällig gestaltet ist. Die vorherige Seite endet mit den Worten: »Doch hier, an dieser Stelle, lasse ich also ein Schlupfloch offen, da ist ein Loch im Text. Bitte füllen Sie es aus, dann merken Sie, wie schwer das geht!« Auf der nächsten Seite heißt es dann lediglich, hervorgehoben durch mehrere Leerzeilen ober- wie unterhalb: »Diese Stelle wurde absichtlich freigelassen, an meiner Stelle.«¹⁷ In der PDF-Fassung fehlt dieser letzte Satz und die anderen Sätze sind in den normalen Fließtext eingefasst, der

14 Vgl. Erwin Pokorny: Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen, in: *Frühneuzeit-Info* 21/1+2 (2010), 35–43.

15 Vgl. Müller (Anm. 9), 29.

16 Ein seltsames Detail der Paginierung der PDF-Fassung stellt dabei die Auslassung der 7 an der Einerstelle der Seitenzahlen dar (gezählt wird also: [...], 5, 6, 8, [...], 15, 16, 1, 18, [...]). Zu kurios für die Annahme eines technischen Fehlers, unterstreicht auch diese ›ausgesiebte‹ Sieben die besondere Symbolik der Todsünden.

17 Jelinek, Neid, Kap. 5g, 57f., <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b4.html#57> [konsultiert am 29.3.2023].

dort also kein »Loch« aufweist.¹⁸ Dass die Vakatsseite nur in der HTML-Fassung eingerichtet wurde, wo es gerade keinen drucktechnischen Anlass für sie gibt, führt die mediale Differenz der beiden Fassungen ad absurdum. Was es weiterhin mit diesem »Loch« auf sich hat, wird noch deutlicher, wenn man die weiteren Textunterschiede betrachtet, die zwischen den beiden Fassungen von *Neid* bestehen.

Nur in der HTML-Fassung finden sich die paratextuellen Kommentare »Fortsetzung folgt« bzw. »Ende«, verschiedene Datumsangaben sowie ein juristischer (aber nicht bindender) Vermerk, der ein Zitieren, das nicht ausdrücklich erlaubt wurde, verbietet. Nach dem Wort »Ende« steht außerdem nur hier neben einer weiteren Datumsangabe und einer Danksagung auch noch die folgende Aufforderung: »Unvollständige oder fehlerhafte Sätze bitte (jeder für sich selbst) ergänzen bzw. korrigieren!«¹⁹ Hubert Spiegel pointierte deshalb, dass das Lektorat an die Leser:innenschaft übergegangen sei.²⁰ Dies ist allerdings unzutreffend – und das nicht nur, weil der Roman, Interview-Aussagen Jelineks zufolge, durchaus professionell lektoriert wurde.²¹ Wichtiger ist noch, dass man der Aufforderung, selbst wenn man es wollte, in der HTML-Fassung gar nicht nachkommen kann. Solange man den Roman nicht ausdruckt, ist es unmöglich, ihn zu korrigieren. Wenn man *Neid* aber ausdruckt, so würde man sicherlich die PDF-Fassung verwenden, in der – und das scheint mir die Pointe zu sein – die genannte Aufforderung zur Ergänzung und Korrektur jedoch fehlt. So gesehen, ergibt sich hier eine Analogie zu Jelineks »Schlupfloch« auf der Vakats-Seite, das sich gleichfalls

18 Elfriede Jelinek: *Neid*, 604, <https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf> [konsultiert am 29.3.2023].

19 Jelinek, *Neid*, Kap. 5h, 30, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b5.html#30> [konsultiert am 29.3.2023].

20 Vgl. Hubert Spiegel: Frauen, Männer, Klischees, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (13.5.2008).

21 Vgl. Herbert Kapfer: Der Privatroman *Neid* – 36 Antworten von Elfriede Jelinek auf Fragen von Herbert Kapfer, Tonaufnahme des Bayerischen Rundfunks (2011), <https://www.br.de/mediathek/podcast/artmix-galerie/der-privatroman-neid-36-antworten-von-elfriede-jelinek-auf-fragen-von-herbert-kapfer/3172> [konsultiert am 29.3.2023].

nur füllen lässt, wenn man es ausdrückt und das ebenso wie die Korrektur-Aufforderung jedoch ausgerechnet im PDF fehlt. Kurzum: Man wird als Leser:in von *Neid* dazu aufgefordert, sich an der Textkonstitution zu beteiligen, obwohl sie einem technisch verwehrt bleibt. Im Bewusstsein um die technische Möglichkeit von Interaktivität wird es den Lesenden versagt, sich in den Roman einzuschreiben.

Nicht nur der Paratext, auch der Text selbst weist eine Vielzahl von Unterschieden zwischen den Fassungen auf. Sieht man von einigen orthographischen Korrekturen ab, betrifft das allerdings nur das fünfte Kapitel des Romans. Hier zeigen sich in der HTML-Fassung gegenüber dem PDF diverse marginale Ergänzungen. Hat Jelinek also, wenn schon nicht den gesamten Text, so doch immerhin das letzte Kapitel häufiger überarbeitet und damit dessen rein digitale Existenz ausgenutzt? Die eingangs zitierte Interview-Aussage Jelineks, dass sie in ihrem Schreiben irgendwann einen Moment erreiche, ab dem es »nicht mehr besser« werden kann, weshalb es so bleiben soll, lässt Gegenteiliges erwarten. Tatsächlich ergibt eine textgenetische Recherche mithilfe von www.archive.org, dass die Überarbeitungen und Ergänzungen nicht erst auf der Homepage vorgenommen wurden, sondern schon vor der ersten Veröffentlichung des fünften Kapitels. Mithin lässt sich schlussfolgern, dass die zuletzt genannten textuellen Differenzen nur darauf zurückzuführen sind, dass die PDF-Fassung von *Neid* kurioserweise nicht den finalen Bearbeitungsstand repräsentiert, der allerdings zum Zeitpunkt des erstmaligen Uploads der Kapitel erreicht wurde. Meine Überprüfung hat ergeben, dass sich an diesem Bearbeitungsstand – von einer einzelnen Ausnahme abgesehen – nichts Wesentliches mehr geändert hat.

Bezeichnenderweise handelt es sich bei dieser Ausnahme lediglich um eine inhaltliche Ergänzung, die von aktuellen Nachrichten angeregt wurde. So hat Jelinek dem Fall von Amstetten noch eine Anspielung von fünf Sätzen gewidmet, die sie nachträglich in ihren Textkorpus montierte.²² Die ungeheuerlichen Verbrechen, die an Elisabeth Fritzl und ihren

22 Vgl. Daniela Strigl: *Neid*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, 119–124, hier: 119f. Im Ganzen lautet die Passage: »Und hier, in Amstetten, kommt schon die nächste Tür, nein, sie kommt nicht, dafür ist sie zu schwer und

Kindern begangen wurden, kamen kurz nach der ersten Fertigstellung von *Neid*, die am 24. April 2008 erfolgte, ans Tageslicht. Schon am 1. Mai 2008 reagierte Jelinek darauf in dem separat auf ihrer Website veröffentlichten Text *Im Verlassenen*. Ungefähr zu dieser Zeit fügte sie auch ihrem Online-Roman noch die kurze Passage an einer Stelle hinzu, die um den ähnlich gelagerten Fall von Natascha Kampusch kreist.²³ Was immer wieder behauptet wird: dass Jelinek ständig etwas an ihrem Roman ändere, trifft also nicht zu.²⁴ Eine Überprüfung ergibt, dass die unmittelbar nach der Veröffentlichung vorgenommene Ergänzung die bislang einzige signifikante Änderung an *Neid* ist.²⁵ Auf diese Weise demonstrierte Jelinek also eine mediale Besonderheit ihres Online-Romans, ohne diese – über das einmalige Exempel hinaus – auszunutzen.

ungelenk, trotz ihrer Gelenke, sie trotz auf unerklärliche Weise der Schwäche des Menschen und wird, diesmal overkill, gleich 300 kg schwer gemacht, um den dahinter Eingesperreten das Leben möglichst schwer zu machen, und mit modernster Elektronik ausgestattet, im eigens ausgebauten Keller eingebaut, die Hochleistungstür, acht Hochleistungstüren, jede versperrbar, dahinter die Tochter eingesperrt und drei Kinder, die gleichzeitig Kinder wie Enkel sind, alle vier daruntergekehrt, streckenweise auf allen Vieren kriechend, denn diese Kellerräume sind nicht hoch, sie sind niedrig. So. Alle wissen es. Jetzt sind aber schon wieder wir dran. Wir haben kurz geatmet, und dann waren wir wieder dran.« Jelinek, *Neid* (Anm. 12), Kap. 4a, 64b. In der PDF-Fassung findet sich lediglich der Text vor und nach der zitierten Passage, vgl. Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 168.

- 23 Die Einfügung lässt sich ungefähr zeitlich datieren aufgrund eines am 13. Mai 2008 erschienenen Zeitungsartikels, der auf sie hinweist, vgl. Rose-Maria Grop: Hier gilt das Wort des Vaters. Testfall Österreich: Elfriede Jelinek deutet Amstetten, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.5.2008), 45. Jelinek hat die Fälle Fritzl und Kampusch in mehreren Theater texts seither ausführlich verhandelt u.a. in *Die Winterreise, Tod-krank. Doc* und *Schnee Weiß*.
- 24 Das sagte z.B. Marcel Lepper bei einem Vortrag am 1. Dezember 2021 in Jena (»Transformation der Buchstabenrepublik: Digital Literacy als Herausforderung für die Philologien«).
- 25 Eine anderslautende Interview-Aussage der Autorin, der zufolge sie immer wieder nachträglich etwas geändert habe, kann ich nicht verifizieren. Vgl. Niermann (Anm. 1). Aus Gründen der Praktikabilität zitiere ich *Neid* daher im Folgenden nach der PDF-Fassung.

Bemerkenswerterweise enthält auch die PDF-Fassung, die nach ihrer ersten Verfügbarmachung unverändert geblieben ist, genau zwei Textbestandteile, die nur in ihr enthalten sind: Zum einen gibt es einen längeren Vergleich im fünften Kapitel, der offenbar der schon genannten Überarbeitung zum Opfer gefallen ist; zum anderen, wesentlich interessanter, einen markanten Titelzusatz: »(Mein Abfall von allem)« steht nur im PDF zwischen dem Titel und der eigensinnigen Gattungsbezeichnung »Privatroman«. Ebenso wie diese Gattungsbezeichnung, die an Eigentumsrechte, autobiographische Themen sowie die Geschichte weiblicher Autorinnenschaft denken lässt, ist auch dieser Untertitel ausgesprochen beziehungsreich und mehrdeutig. Mit der offensichtlichen Anspielung auf Rainald Goetz' Blog-Projekt *Abfall für alle* – das später bekanntlich auch in Buchform veröffentlicht wurde – wird sowohl ein (selbstironisches?) Qualitätsurteil über die Web-Publikation wie auch ein Hinweis auf den Modus ›abfälliger‹ Rede gegeben, wobei sich, im Unterschied zu Goetz, bei Jelinek auch noch eine Variation auf die Redewendung ›vom Glauben abfallen‹ vernehmen lässt.²⁶ Ebenso versteht sich ihr Untertitel aber auch als Anspielung auf einen Verriss von Iris Radisch, die anlässlich des Nobelpreises für Jelinek über deren Werk geschrieben hatte, es enthalte anstelle von Erfahrungen, Gefühlen und Poesie vor allem »Sprachmüll«.²⁷ Dass nur die PDF-Fassung, die als Datei heruntergeladen oder als Text ausgedruckt werden

26 In *Neid* werden beide Bedeutungen im Textverlauf direkt aufgegriffen: »Sie und kein anderer, liebe Mitmenschen, sind dafür verantwortlich, wenn ich eine Abfolge von Entscheidungen traf, die für mich persönlich gar nicht gut waren, dafür aber wahrscheinlich für Sie, [...] diese Entscheidungen waren doch mein Abfall von allem und jedem, und wer will schon Abfall sein, wenn er nicht muß? [...] Jetzt kann ich nicht mehr zurück.« Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 97; »Ich weiß es nicht, mir haben sie den Papiercontainer [...] entfernt [...]. Sie sehen hier die Folgen: Da ich nichts wegschmeißen kann, weil ich kein Behältnis dafür habe, muß ich alles sagen, was mir in den Sinn kommt. [...] und so schmeiße ich alles zusammen, wie es sich ja auch in meinem Körper und in meinem Geist so über die Jahre angesammelt hat, ohnehin alles nur Dreck, so kommt es aufs gleiche hinaus, ist doch egal, Hauptsache, es kommt raus.« Ebd., 309.

27 Iris Radisch: Die Heilige der Schlachthöfe, in: *Die Zeit* (14.10.2004), 44.

kann, diesen Untertitel trägt, weil nur sie einen realen Platz bei den Leser:innen von *Neid* einnimmt, indem sie sich als veraltete Fassung, mithin »Abfall« materialisiert, kann darüber hinaus als weiterer Hinweis darauf verstanden werden, dass man den Text nicht fixieren soll, weil seine Online-Existenz von Bedeutung ist. Damit möchte ich den Fassungsvergleich abschließen.

Als knappes Zwischenfazit sei festgehalten, dass *Neid*, obwohl der Text auf der Internetseite der Autorin weitgehend linear präsentiert wird, durch Abbildungen, paratextuelle Kommentare sowie die Textgestalt seine Hypertextualität zu erkennen gibt. Die Möglichkeit zur Interaktion ist dabei insofern angelegt, als sie der Leser:innenschaft bewusst verweigert wird. Das »Loch im Text« symbolisiert dabei sehr genau die Poetik der Autorin, die mit dem Titel ihrer Nobelpreisrede als »Poetik des Abseits« bezeichnet werden kann. Demnach soll die Position der Autorin leer bleiben und zugleich von niemand anderem ausgefüllt werden können – vor allem nicht – dafür möchte ich nun argumentieren – mit unseren Imaginationen darüber, wer Elfriede Jelinek ist.

Zur Poetik des Textes

Zunächst sei festgehalten, dass die Wahl der Online-Publikation bei Jelinek nicht notgedrungen erfolgte, sondern ihr umgekehrt ermöglicht wurde, weil sie zu diesem Zeitpunkt als Autorin bereits etabliert war. Die Privilegierung einer »nicht-kommerziellen Vermittlung ihrer Werke«²⁸ verdankt sich, kurz gesagt, also ihrer Autorität sowie der finanziellen Unabhängigkeit, die ihr spätestens der Nobelpreis eingebracht hat. Schon auf der ersten Seite von *Neid* wird die damit verbundene Veränderung der Produktionsbedingungen ihres Schreibens in Erinnerung gebracht, wenn es heißt: »[I]ch verdiene ja nichts daran, und Sie verdienen es nicht besser.«²⁹ Hier wird einerseits auf die durch das Preisgeld er-

28 Klein (Anm. 5), 189.

29 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 1.

reichte ökonomische Unabhängigkeit angespielt, die es Jelinek erlaubte, ihren Roman kostenfrei zu publizieren; andererseits wird damit gleich zu Beginn ein Zweifel an der literarischen Qualität angedeutet, der angesichts der Auszeichnung irritiert und die Erwartungen nicht nur enttäuscht, sondern sichtlich brüskiert: Kann man denn etwas Besseres lesen als den neuen Roman einer Literaturnobelpreisträgerin?

Was offenbar damit gemeint ist, dass wir, die wir hier sogleich angesprochen werden, es nicht besser verdienen, wird schnell deutlich. Zwar hat der Online-Roman *Neid* durchaus eine Handlung; liest man den Text, zeigt sich allerdings nach kurzer Zeit, dass metasprachliche Kommentare in eklatanter Weise die Erzählung dominieren. Es geht offensichtlich weniger um die Geschichte der Geigenlehrerin Brigitte K., die als Protagonistin wie ein Verschnitt aus Figuren älterer Jelinek-Texte erscheint, sondern um die Demonstration eines scheiternden Erzählens. So wird in *Neid* immer wieder der Anfang einer Erzählung simuliert, von der die Autorin zuverlässig-unzuverlässig nach wenigen Sätzen wieder abkommt. Als stilkonstitutives Merkmal von *Neid* ist daher die Abschweifung zu sehen. Sie bildet das Komplement einer thematischen Unklarheit, die auch in der leitmotivischen Klage der Autorin einen Ausdruck findet, dass sie nicht wisse, was sie sagen will.³⁰ Dabei ist es der Autorin selbst bewusst, dass ihre Erzählung gescheitert ist bzw. der Anlauf zu einer Erzählung immer wieder scheitert: »Ich sage hier: ich (E. J.), das Ganze, welches ich zu schaffen versuchte, ist eine einzige Abschweifung geworden, ich weiß es selber, Sie müssen es mir nicht eigens mitteilen [...].«³¹ Die epanaleptische Emphase unterstreicht, dass hier nicht mehr sinnvoll von einem nur abstrakten Erzählsujet die Rede sein kann. Das Scheitern ihrer Erzählung will bzw. muss die Autorin augenscheinlich selbst verantworten. Autofiktionale Verfahren, mit denen Jelinek schon seit langer Zeit in ihren Texten experimentiert hat, um ihre Leser:innenschaft bezüglich ihrer Imago zu verunsichern, finden sich in *Neid* damit in radikalierter Form. Was die angeführten Zitate schon andeuteten, wird durch Nennung ihrer

30 Ebd.; vgl. 9, 37, 43, 49, 56 passim.

31 Ebd., 161.

Initialen bekräftigt: Jelinek hat Wert darauf gelegt, als verantwortliche Autorin von *Neid* erkannt zu werden und inszeniert sich zugleich explizit als inkompetent und desolat, also auf eine Art und Weise, die kaum aufrichtig erscheint. Wenn sie darüber hinaus ausdrücklich festhält, was *wir* ihr »nicht eigens mitteilen müssen«, betont sie auch auf Textebene, dass Interaktion nicht gewünscht ist. Vergleichbar wird in *Neid* immer wieder ein eben nur vermeintlicher Dialog in Szene gesetzt.

Hat man die Besonderheiten digitaler Autor:innenschaft im Blick, ist bemerkenswert, dass der Abschweifung bei Jelinek in syntaktischer Hinsicht die Bevorzugung der Hypotaxe korrespondiert. Viele bisweilen prononciert überlange Parenthesen – schon im ersten Kapitel findet sich ein Satz, der sich über fast zwei Seiten erstreckt und von fünf Parenthesen unterbrochen wird – oder gar Parenthesen in einer Parenthese zerstückeln den Fließtext.³² Im Vergleich zu älteren Prosawerken Jelineks, die stellenweise auch schon durch einen stark hypotaktischen Stil charakterisiert waren, ist dabei festzuhalten, dass die Parenthesen im Online-Roman auch durch den digitalen Publikationskontext motiviert sind. Hier wird durch deren Einsatz nämlich nicht nur ein mündlicher Redeverlauf imitiert, sondern auch der Rezeptionseffekt, den Hyperlinks erzeugen, sofern man ihnen folgt und damit die lineare Lektüre unterbricht. Ein Novum im stilistischen Repertoire Jelineks, das ebenfalls auf die Online-Veröffentlichung verweist, ist außerdem der Einsatz von Chatsprache mit geläufigen Abkürzungen wie ROFL, LOL oder 2L8. Das Kalkulierte des Verfahrens tritt hier besonders deutlich zutage, und zwar nicht nur weil dieser Netz-Jargon in literarischen Texten eher unüblich ist, sondern weil sich die meisten dieser Abkürzungen nur exakt einmal in *Neid* finden.

Mir hat sich beim Lesen die Frage aufgedrängt: Ist der Online-Roman absichtlich »schlecht« geschrieben? Zeigt uns Jelinek, dass wir nichts Gutes mehr von ihr verdient haben? Soll die Leser:innenschaft gar abschreckt werden – damit am Ende nicht neue Urteile darüber formuliert werden, was die Autorin hier sagen wollte? »Man hat mir vieles nachgesagt, aber das stimmt fast alles nicht«, bemerkte Jelinek

32 Vgl. ebd., 22f., 24.

in ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* über die interpretative Vereinnahmung, der sie in der Vergangenheit ausgesetzt war.³³ Wollte sie sich nun nichts Falsches mehr nachsagen lassen, indem sie einen Roman vorlegte, der mit Erzählkonventionen und literaturkritischen Normen derartig heftig bricht, dass seine Lektüre selbst für die Verfasserin des Handbuchartikels zu *Neid* offenbar eine solche Qual darstellte, dass sie sein Ende »erlösend[]« empfand?³⁴ Festhalten lässt sich auf jeden Fall, dass die durchweg negative selbstreferenzielle Kommentierung des Schreibprozesses im Roman großen Stellenwert erhält. Dabei führt der Text auch Gründe an, weshalb er als Erzählung scheitert. So kommt die Autorin in *Neid* direkt darauf zu sprechen, weshalb es ihr nicht gelingt, ihre Erzählung von Brigitte zu entfalten:

Also erzählen kann ich deswegen noch lang nicht von ihr, dieser Person, nur weil Sie das von mir wünschen, wie soll ich denn auch erzählen lernen, wenn mir keiner was erzählt, da ich ja keine Erfahrungen mache [...]. Ich kann nur von Dingen sprechen, die allgemein bekannt sind, denn andre erfahre ich ja nicht, für eine Erzählung reicht das nie im Leben, eine Erzählung können Sie also AIS von mir nicht verlangen [...].³⁵

Das Scheitern der Erzählung wird also darauf zurückgeführt, dass es der Autorin verwehrt ist, Erfahrungen zu machen. Ob das ironisch zu verstehen ist oder nicht, möchte ich vorerst offenlassen. Zunächst ist wichtig zu wissen, dass die Erfahrungsarmut bzw. der vollkommene Erfahrungsmangel, den sich die Autorin bescheinigt, in einen größeren Motivzusammenhang eingelassen ist. Als Ursprung davon wird immer wieder auf eine Angststörung verwiesen, die es ihr unmöglich macht, das Haus zu verlassen. Die Autorin habe »Angst, [s]ich von der Stelle zu bewegen [...].«³⁶ Sie fürchte sich vor allem, gerate leicht in Panik, habe ja

33 Elfriede Jelinek: *Im Abseits*, <https://www.elfriedejelinek.com/fnobel.html> [konsultiert am 29.3.2023].

34 Strigl, *Neid* (Anm. 22), 119.

35 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 200, 203.

36 Ebd., 11.

immer Angst.³⁷ Aufgrund dieser Angst könne sie nicht wegfahren,³⁸ um selbst Erfahrungen zu machen, oder sich mit anderen Menschen treffen, um von deren Erfahrungen zu hören:

Ich habe kaum je über Wien geschrieben, weil mir graust, aber vor allem andren graust mir auch. Wie soll man schreiben, wenn man nirgends anstreifen mag? Es geht nicht. Und trotzdem gebe ich mir immer wieder einen Ruck und sage was. Und es ist Ihnen, wie alles, egal.³⁹

Handelt es sich lediglich um eine fiktionale Selbstinszenierung, wenn sich die Autorin so krank und verletzlich präsentiert? Das ist nicht so leicht zu sagen. Immerhin hatte Jelinek zu diesem Zeitpunkt tatsächlich ihre Teilnahme an verschiedenen öffentlichen Auftritten, etwa der Verleihung des Nobelpreises, mit der Begründung einer »sozialen Phobie« abgesagt.⁴⁰ In *Neid* wird diese soziale Phobie motivisch ausgeweitet: Ihre Krankheit hat die Autorin zu einer gesellschaftlich Ausgeschlossenen gemacht, die nicht reisen, ja, die überhaupt nicht mehr am gesellschaftlichen Leben teilhaben kann. Ihren bedenklichen Zustand führt die Autorin nun auf die Ablehnung zurück, die sie mit ihrem Werk erfahren hat:

[...] weil mir für mein Schreiben, das sich eine Gegenleistung von Ihnen erhoffen könnte, stattdessen so oft wehgetan worden ist, daß ich jetzt gar nichts mehr kann, nicht sitzen, nicht stehen, nicht liegen, und das ist allein Ihre Schuld.⁴¹

Erst die Einsicht in die geschilderte Lebenssituation der Autorin macht über die rudimentäre Handlungsebene hinaus verständlich, was es mit

37 Vgl. ebd., 52, 244, 272.

38 Vgl. ebd., 40.

39 Ebd., 322.

40 Schwedische Akademie, Elfriede Jelinek – Facts (2004), <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/facts> [konsultiert am 29.3.2023].

41 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 468.

dem titelgebenden Neid auf sich hat. Blieb dieser im ersten Kapitel noch unerwähnt, heißt es zu Beginn des zweiten Kapitels: »O wie ich die Lebenden beneide, so, jetzt ist es raus, dafür das Ganze, ich beneide die Lebenden! [...] ach, wäre ich doch eine von ihnen! Ich bin es nicht.«⁴² Mit dem in der Folge leitmotivisch wiederholten »Neid auf die Lebenden« wird die Gefühlshaltung jener vom Leben ausgeschlossenen Kranken gegenüber den gesunden Anderen gefasst. Nach Lust und Gier ist Neid das dritte Todsündenmotiv, welchem Jelinek ein eigenes Werk gewidmet hat. Im Unterschied zu den ersten beiden wird diese Sünde als ambivalentes Motiv ausgestaltet. Dem korrespondiert, dass Neid auch allgemein als zweischneidige Empfindung gilt. So wird häufig zwischen der negativ bewerteten Missgunst und einer konstruktiven Form des Neids differenziert, bei der die Erkenntnis, in einer schlechteren Position als Andere zu sein, ein Ausgleichsbestreben initiiert. Vergleichbar schwankt auch der von der Autorin formulierte Neid zwischen einer Klage über das mit ihrer Angst und Krankheit verbundene Unvermögen und einer Anklage von vermeintlich Schuldigen. Solche Ambivalenz bewirkt, dass man als Leser:in verunsichert wird, wie die Autorin am besten zu verstehen ist: Soll man sie nun bemitleiden oder muss man sich eher vor ihr in Acht nehmen? Ist *Neid* eine Krankengeschichte oder eine Invektive an die Adresse ihrer Kritiker:innen?

Wenn die Autorin festhält, »keinen Platz auf der Welt« zu haben, greift sie einen literarischen Topos auf.⁴³ Allerdings steht diese Einsicht bei ihr, im Unterschied zu anderen Schriftsteller:innen, nicht als Fazit eines unglücklichen Lebens vor dem Freitod. Vielmehr führt sie hier zu einer denkwürdigen Zwischenform, die zu ihrer Empfindung passt, lebendig tot zu sein. Dass sie »plane, selber vollständig zu verschwinden«,⁴⁴ ist entsprechend nicht als Suizidwunsch misszuverstehen, sondern als Ausdruck ihres Versuches zu deuten, sich dem Diskurs zu entziehen:

42 Ebd., 68.

43 Ebd., 111.

44 Ebd., 157; vgl. 337.

Aus Neid auf die Lebenden verschwinde ich jetzt in das Zwischenreich der Scheintoten [...]. Ich bleibe demnach genau dort, wo ich bin, nur sehen können Sie mich nicht mehr. So würde ich Verschwinden definieren [...]. Woanders kann ich nicht hin. Also muß wohl dieser Kritiker meines armen Werks gehen, wie ich ihm bereits anschuf, oder nicht mehr in der Zeitung schreiben, das verbiete ich ausdrücklich [...].⁴⁵

Das Verschwinden der Autorin zielt also darauf ab, von den Kritiker:innen ihres Werks nicht mehr erreicht werden zu können. Will man dies anerkennen, erscheint auch das kalkuliert schlechte Schreiben, das im Roman vorgeführt wird, motiviert. Demnach geht es für die Autorin darum, sich dem Publikum und den Kritiker:innen endgültig zu entziehen. Entsprechend wird die Selbstverortung ›im Abseits‹, die Jelinek in ihrer Nobelpreisrede vorgenommen hatte, in *Neid* konsequent affirmiert:

dies hier schmeiße ich Ihnen vor die Füße, wischen Sie meine Kotze gefälligst selber weg, wenn Sie sich vom Gestank belästigt fühlen, aber bedenken Sie: Das ist meine insgesamt Existenz, die Sie da wegputzen, sie ist immer im Abseits gewesen, schon bevor Sie sie zur Kenntnis genommen haben[.]⁴⁶

Vulgäre Aggressionen werden in *Neid* ebenso deutlich wie erlittene Kränkungen artikuliert. Ambivalent werden auf diese Weise heftige Gefühlsregungen vermischt. Dabei lässt sich deuten, dass die Nutzung einander ausschließender Sprachregister darauf abzielt, dass sich kein kohärentes Bild von ihr als Autorin mehr einstellen kann. Ebendies macht sie an einer Stelle explizit:

Was glauben Sie, warum ich das alles hier mache? Damit mir niemand mehr was tun kann! So einfach ist das. Ich bleibe im Verborgenen, damit Sie mich nicht finden und mir nichts antun können. Also hier lege ich einmal keinen Wert auf das Beschreiben, hier nicht, denn es geht

45 Ebd., 198.

46 Ebd., 344; vgl. 514.

Sie nichts an, wie ich mich fühle, hier werden Sie gewiß nichts finden, das einem Gefühl auch nur ähnlich schaut [...].⁴⁷

Der Eindruck, dass *Neid* kalkuliert schlecht geschrieben ist, darf sich bestätigt sehen. Demnach liegt diesem Kalkül der Versuch zugrunde, sich gegenüber der Kritik zu immunisieren. Ihr Text soll offenbar keiner weiteren Rede wert sein. Schon im ersten Kapitel hielt sie in diesem Sinne fest:

[E]s ist für den raschen Verzehr, aber es ist total ungenießbar, das werden Sie bereits gemerkt haben, oder sagen wir besser: zum alsbaldigen Verfall, am besten wäre es, die Zeilen lösten sich unter meinen Fingern auf, wie Tricketinte [...].⁴⁸

Auch die Entscheidung für die Online-Publikation des Textes wird durch den Wunsch der Autorin motiviert, zu verschwinden:

Sie werden nur einen Fingerabdruck abgeben, das Ix, das Kreuzerl dort oben rechts erwischen, und schon bin ich weg, ich bin weg, verschwunden, und mit mir mein Textkörper, durch den ich leben muß und er durch mich, ich arme, ich muß ja gar nicht, Sie erhalten mich dort, aber ich will nicht, es passiert nichts, es passiert auch mir nichts, und jetzt haben Sie mich ganz entfernt, wunderbar, genau das hab ich mir mein Leben lang gewünscht, und Sie ermöglichen es mir, endlich weg zu sein, ich danke Ihnen! Ein Buch hätten Sie zahlen müssen und eigens in den Papiermüll schmeißen, hier können Sie mich total rückstandslos entfernen, aaah!⁴⁹

Die Autorin provoziert ihre Leser:innen also mit der Absicht, sie verschwinden zu lassen – ganz einfach, indem sie auf das »Ix« rechts oben im Browserfenster klicken. Wird die Autorin dann aber wirklich »total rückstandslos« entfernt sein, einfach dadurch, dass wir ihren Text

47 Ebd., 536.

48 Ebd., 36.

49 Ebd., 42.

schließen? Werden wir nicht doch ein Bild von ihr im Kopf behalten, auch wenn wir ihren Online-Roman ›verschwinden‹ lassen?

Es wäre der normale Rezeptionsmodus, beim Lesen eine Imago der Autorin zu formen, welche die Kohärenz einer Lektüre sichert, indem diese Imago einen etwa ›wissen‹ lässt, welche Aussagen authentisch zu verstehen sind und welche inszeniert erscheinen, welche ernst zu nehmen sind und welche ironisch. Wie aber soll man diese Entscheidungen angesichts von Jelineks autofiktionalem, höchst ambivalentem Text noch treffen? *Neid* ist der Roman einer Nobelpreisträgerin, die alles daransetzte, uns zu überzeugen, dass sie nicht erzählen kann. Ob die Klage der Autorin ein ironisches Element darstellt, das das Missverständnis einiger ihrer Kritiker:innen verdeutlichen soll, oder umgekehrt, ob die Anklage ihrer Kritiker:innen als verzweifelter Ausdruck erfahrener Kränkungen angesehen werden muss – wer wollte darüber urteilen? Meiner Ansicht nach haben die autofiktionalen Verfahren, die Jelinek in *Neid* radikaler denn je eingesetzt hat, zum Ziel, kein Bild mehr von der Person der Autorin aufkommen zu lassen. Auf diese Weise meinte sie wohl wirklich, verschwinden zu können. Was die Untersuchung der Form des Textes ergeben hat, dass *Neid* auf kalkulierte Weise Interaktivität verweigert, lässt sich darum auch auf die Deutung übertragen: Die Stelle der Autorin bleibt leer und soll zugleich von niemand anderem ausgefüllt werden. *Neid* sperrt sich gegen Vereinnahmung.

Schluss

Durch die Veröffentlichung ihres Online-Romans *Neid* auf der eigenen Homepage hat Elfriede Jelinek ihre digitale Autorinnenschaft auf bemerkenswerte Weise praktiziert. Von der Form her betrachtet finden sich verschiedene Hinweise auf ein Bewusstsein von den technischen Möglichkeiten des Digitalen, das sich jedoch gerade durch die Verweigerung von Interaktivität auszeichnet. Gerade diese Einsicht erlaubt es, einen Interpretationsansatz für den komplexen autofiktionalen Text aufzustellen. Demnach hat Jelinek in *Neid* ihre Poetik des Abseits vollends ins Werk gesetzt, indem ihr Text nicht nur bewusst Erwartungen

enttäuscht, sondern dies auf so ambivalente Art und Weise tut, dass die verbreiteten Vorstellungen, die man sich von der Autorin macht, durchkreuzt werden. Auf diese Weise radikalisierte Jelinek einen auktorialen Entzug, mit dessen formaler und poetologischer Gestaltung sie schon in früheren Werken experimentierte. Ein kohärentes Autor:innensubjekt lässt sich hier nur noch gegen große Widerstände konstruieren, was erklärt, wieso es kaum zu feuilletonistischen Besprechungen oder literaturwissenschaftlichen Interpretationen des Textes gekommen ist.

Die weithin ausgebliebene Rezeption des ersten Romans Jelineks nach Erhalt des Nobelpreises kann im Licht der hier vorgenommenen Analyse als Ziel einer Poetik verstanden werden, die sich im Kern gegen Vereinnahmung wendet. In konsequenter Fortführung der Überlegungen, welche die Autorin in ihrer Nobelpreisrede entfaltet hat, eröffnete *Neid* eine neue Werkphase, die als Reaktion auf die Rezeption ihrer Werke in den Jahrzehnten zuvor begriffen werden kann. Spätestens seit dem Roman *Die Klavierspielerin* (1983) standen Jelineks Texte immer wieder im Zentrum erbitterter Kontroversen zwischen ihren Anhänger:innen, die in ihnen große Kunst mit formal innovativem Anspruch erblickten, und den Kritiker:innen, die dem Werk nicht selten absprachen, überhaupt künstlerischen Status zu haben. Autobiographische Lesarten sorgten in diesem Streit für oder gegen das Werk dabei immer – und zwar in einem Maße, wie das männlichen Autoren sicher nicht widerfahren wäre – für eine Thematisierung der Person, welche einer nüchternen Analyse der literarischen Form häufig im Wege stand. Eben dieser Rezeptionshaltung, die sich durch die erhöhte Aufmerksamkeit aufgrund des Preises sogar noch verstärkte, kommt der Text mit seiner Strategie eines auktorialen Entzugs zuvor. Dabei demonstriert *Neid* eine Unabhängigkeit von literaturkritischen Normen und Vorgaben, die Jelinek ohne die Möglichkeit, auf der eigenen Website zu publizieren, schwerlich hätte erreichen können.

Dass das große öffentliche Interesse an der Person der Autorin, das in einer eigentümlichen Konkurrenz zu dem an ihrem Werk steht, noch immer nicht verfliegen ist, zeigte die Ankündigung und literaturkritische Aufnahme zweier kürzlich erschienenen Werke. Zum einen hat Claudia Müller mit *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* einen

Dokumentarfilm über die Autorin gedreht, zum anderen hat der Rowohlt-Verlag das erste Mal seit dem »Unterhaltungsroman« *Gier* (2000) mit *Angabe der Person* wieder ein Buch von Jelinek im Hauptprogramm veröffentlicht. Für das Marketing beider Werke hat das Versprechen auf neue biographische Einblicke dabei sichtlichen Wert gehabt: Was der Film schon durch sein Genre versprach, wurde für das Buch durch seine Ankündigung als »Lebensbilanz« der Literatur-Nobelpreisträgerin⁵⁰ erreicht. Sollte Jelinek aus ihrem selbst gewählten Abseits im November 2022 wieder auftauchen?

Beschäftigt man sich mit den beiden genannten Werken, wird schnell klar, dass dem nicht so ist. So handelt es sich bei Müllers Film im Wesentlichen um eine Montage von Video-Materialien, Interviews und Fotos, die illustrativ-assoziativ von bekannten Schauspieler:innen vorgetragene Ausschnitte aus einigen von Jelineks literarischen Texten bebildern. Der Rückzug aus der Öffentlichkeit im Jahr 2004 erscheint auch hier als deutliche Zäsur: Folgte der Film Jelineks Leben bis dahin ausführlich und chronologisch, so endet er recht plötzlich mit einem schwarzen Bildschirm, auf dem die nach dem Nobelpreis erschienenen großen Texte in Form einer umfangreichen Liste nur mehr genannt werden. Dass mithin die letzten 18 Lebensjahre der Autorin sichtbar ausgeblendet werden, hat Kritiker:innen nicht davon abgehalten, zu behaupten, dass der Film »der Nobelpreisträgerin ungeheuer nah kommt«.⁵¹ Ähnlich verhält es sich auch mit *Angabe der Person*, das als autobiographisches Buch gelabelt und verstanden wurde, wiewohl schon der erste Satz dem thematischen Vorwurf der Steuerhinterziehung entgegenhält: »[...] ich entziehe mich lieber selbst, bevor ich etwas hinterziehe«.⁵² Wie wenig sich der Text formal von den so regelmäßig erschienenen Theatertexten abhebt, für die Jelinek, wie eingangs

50 <https://www.rowohlt.de/buch/elfriede-jelinek-angabe-der-person-9783498003180> [konsultiert am 10.4.2023].

51 Eva Marburg: Ein Kind der Toten, in: Nachtkritik (16. November 2022), https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=21685:elfriede-jelinek-die-sprache-von-der-leine-lassen&catid=640:filme&Itemid=100190 [konsultiert am 10.4.2023].

52 Elfriede Jelinek: *Angabe der Person*, Hamburg 2022, 7.

erklärt, eine Ausnahme in ihrer sonst ausschließlich digitalen Veröffentlichungspraxis machte, wurde darüber hinaus dadurch demonstriert, dass auch bei *Angabe der Person* die erste Inszenierung nicht lange auf sich warten ließ.⁵³

Die beiden Beispiele zeigen, dass Jelineks einzigartige Sprache noch immer, wie Gabriele Riedle schon 1988 provokant beklagte, »heim ins Leben geholt werden [soll].«⁵⁴ Doch wie sehr danach auch verlangt wird – die Autorin selbst widersteht dem Bedürfnis, eine biographische Abkürzung zum Sinn ihrer herausfordernden Werke zu liefern. Charakteristisch für Jelineks Poetik ist dabei, dass ihr Widerstand nicht die Form eines auktorialen Machtwortes hat, sondern durch ungleich ambivalentere formale, poetische wie mediale Verfahren in Szene gesetzt wird. Die Entscheidung für die Online-Publikation ihrer Texte ist Teil dieser künstlerischen Strategie, sich nicht vereinnahmen zu lassen. Zugleich – und damit lässt sich vorerst ein Schlusspunkt unter das Kapitel ihrer digitalen Autor:innenschaft setzen – hat aber auch Jelineks Entscheidung, ihre Texte nicht mehr drucken zu lassen, eine intim anmutende Konnotation, die einem einfachen Verständnis dieser Veröffentlichungspraxis im Wege steht. Demnach ist Jelineks Homepage nämlich nicht nur ein digitales Medium, das der Autorin eine publizistische Unabhängigkeit sicherte, sondern *war* auch ein Gemeinschaftsprojekt. Jedenfalls macht eine auf der Startseite ergänzte knappe Widmung an Jelineks verstorbenen Ehemann inzwischen deutlich, dass sie diesem auch in ihrer Arbeit viel verdankte. So viel, dass die gemeinsam gestaltete Website mit dem Ereignis seines Todes zu ihrem Abschluss gekommen zu sein scheint: »Diese Homepage wurde erstellt und betreut von Gottfried Hüngsberg. 22.11.1944 – 2.9.2022. Danke!«⁵⁵

53 Schon am 16.12.2022 erlebte Jossi Wielers Inszenierung am Deutschen Theater Berlin ihre Uraufführung.

54 Gabriele Riedle: They call her Elfie, in: *Literatur Konkret* 12 (1987/88), 6–9, hier: 8.

55 <https://www.elfriedejelinek.com/> [konsultiert am 29.3.2023].

Politische Autor:innenschaft auf und mit Twitter

Identitätspolitik, körperliche Integrität
und Meinungsfreiheit bei Jasmina Kuhnke

Robert Walter-Jochum

Ein Boykott und seine Debatte

Die öffentliche Wahrnehmung der Frankfurter Buchmesse wurde im Jahr 2021 von einem Thema dominiert: der Debatte über einen von Schwarzen¹ Autor:innen initiierten Boykott, der sich gegen die prominente Platzierung eines rechten Kleinverlags »direkt neben den großen Bühnen des ZDF«² auf der größten Schau der deutschsprachigen Verlagsbranche richtete.

Was war passiert?

Am 18. Oktober veröffentlichte die TV- und Comedy-Autorin Jasmina Kuhnke, die als »Quattromilf« über Twitter und andere soziale

-
- 1 Die Großschreibung »Schwarze« und die Schreibweise »*weiß*« signalisieren, dass es sich nicht um neutrale Begriffe handelt, sondern dass diese Teil eines Machtverhältnisse artikulierenden Diskurses sind. »Die Selbstbenennung ›Schwarz‹ markiert bestimmte Lebensrealitäten in einer *weiß* dominierten Gesellschaft. [...] *Weiß* beschreibt eine soziale Position und Privilegien, die *weißen* Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe zugeschrieben werden.« Evein Obulor (Hg.): Schwarz wird groß geschrieben, München 2021, 224.
 - 2 Jasmina Kuhnke: Statement zur Frankfurter Buchmesse 2021: Kein Platz für Nazis. @ebonyplusirony auf Twitter (18.10.2021), <https://twitter.com/ebonyplusirony/status/1450097737215746057> [konsultiert am 20.03.2023].

Medien als starke Stimme der Rassismuskritik bekannt geworden ist, ein Statement auf ihrem Twitter-Account. Darin berichtete Kuhnke davon, dass sie einen Auftritt auf dem Stand des ZDF auf der Buchmesse, wo sie ihren ersten Roman *Schwarzes Herz* vorstellen wollte, absage. Sie erläuterte, dass »die Teilnahme« an der Buchmesse »wegen der Bedrohung durch Rechte für mich nur unter besonderen Schutzmaßnahmen«³ möglich gewesen wäre. Sie verwies darauf, dass sie u.a. aufgrund der Veröffentlichung ihres Wohnsitzes durch ein YouTube-Video, in dem dazu aufgefordert wurde, sie zu »besuchen«, und in dem sie rassistisch beschimpft wurde, in einer besonders gefährdeten Lage war. Kuhnke musste infolge dieser Ereignisse im Jahr 2020 mit ihrer Familie, zu der auch vier Kinder gehören, ihren Wohnsitz ändern und stand zum Teil unter Polizeischutz.⁴

Ihr Auftritt auf dem Messestand des ZDF und dessen »Blauem Sofa« hätte, so Kuhnke in Bezug auf ein Statement des rechtsextremen Verlegers Philip Stein, nun in unmittelbarer Nähe zum Stand von dessen Verlag *Jungeuropa* stattfinden sollen, der u.a. bereits einmal öffentlich die »Abschiebung« der (in Hagen geborenen) Kuhnke gefordert hatte.⁵ Kuhnke betonte:

Es ist also damit absehbar, dass über den Verlag und Autor*innen hinaus auch weitere Rechtsextreme die Messe besuchen werden, was die Gefahr für mich persönlich unübersehbar gegenwärtig macht.⁶

3 Ebd.

4 Vgl. etwa Maik Baumgärtner, Roman Höfner, Ann-Katrin Müller: »Meine Familie und ich sind ungeschützt«, in: DER SPIEGEL (08.04.2021), <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/doxing-gegen-comedy-autorin-jasmina-kuhnke-haltdiefresse-a-24fd4a0d-0142-4df9-90a0-22cdo44382> [konsultiert am 20.03.2023]; Carolina Schwarz: Der Mob vor der Tür, in: Die Tageszeitung (12.04.2021), <https://taz.de/Doxing-von-Autorin-Jasmina-Kuhnke/!5760862/> [konsultiert am 20.03.2023].

5 Vgl. den Screenshot eines entsprechenden Tweets von @stein_schreibt (30.03.2021): @ebonyplusirony auf Twitter (18.10.2021), <https://twitter.com/ebonyplusirony/status/1450149594898305028?> [konsultiert am 20.03.2023].

6 Kuhnke, Statement (Anm. 2).

Und weiter:

Selbstverständlich bedauere ich, dass mir nur das Mittel des Boykotts bleibt, um mich als Schwarze Frau zu schützen. Ich möchte den Verantwortlichen damit aufzeigen, dass die hier getroffene Entscheidung, Nazis den Raum zu bieten sich darzustellen, vor allem Konsequenzen für Betroffene wie mich hat.⁷

Kuhnke schließt mit der Formulierung:

Neben mir ist kein Platz für Nazis und deshalb werde ich an der diesjährigen Messe nicht teilnehmen.
Allen anderen wünsche ich viel Freude an dem Genuss des Privilegs, an der Frankfurter Buchmesse 2021 ohne Furcht um Leib und Leben teilhaben zu dürfen.⁸

Kuhnkes Boykott-Erklärung schlossen sich in der Folge verschiedene andere Autor:innen an, etwa die Schwarzen Schriftstellerinnen Nikeata Thompson, Annabelle Mandeng, Evein Obulor und Ciani-Sophia Hoeder, aber beispielsweise auch der Entertainer Riccardo Simonetti und der Inklusions-Aktivist Raul Krauthausen;⁹ auch die Soziologin Katharina Hoppe und der Schriftsteller Matthias Nawrat sagten Auftritte unter Verweis auf eine Solidarisierung mit Kuhnke ab.¹⁰

Eine Antwort der Veranstalter:innen der Buchmesse – der Frankfurter Buchmesse GmbH und des Börsenvereins des deutschen Buchhandels – ließ nicht lang auf sich warten. In ihrem Statement beriefen sich

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Debatte über rechte Verlage auf der Buchmesse weitet sich aus, in: DER SPIEGEL (21.10.2021), <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/frankfurter-buchmesse-2021-absage-von-jasmina-kuhnke-wegen-rechter-verlage-a-90d50374-1358-48cf-9673-332f3e17fd9b> [konsultiert am 20.03.2023].

10 Vgl. Hanning Voigts: Boykott der Frankfurter Buchmesse – Teilnehmende befürchten Gefahr von rechts, in: Frankfurter Rundschau (22.10.2021), <https://www.fr.de/frankfurt/frankfurter-buchmesse-die-boykottbewegung-waechst-91067138.html> [konsultiert am 20.03.2023].

die Institutionen, ebenso wie Buchmesse-Direktor Juergen Boos,¹¹ darauf, dass es eine Frage der Meinungsfreiheit sei, auch rechte Verlage auf der Buchmesse zu dulden:

Meinungs- und Publikationsfreiheit stehen für uns an erster Stelle. Sie sind die Grundlage dafür, dass der freie Austausch in unserer Demokratie und die Buchmesse überhaupt möglich sind. [...] Das Verbot von Verlagen oder Verlagsserzeugnissen obliegt in unserem Rechtsstaat den Gerichten, und nicht einzelnen Akteur*innen wie der Frankfurter Buchmesse.¹²

Mit einem »umfassende[n] Sicherheitskonzept« versuche man zudem, die »Sicherheit der Messe-Teilnehmer*innen« zu gewährleisten.¹³ Der Position der Buchmesse sekundierten verschiedene Medienschaffende, nicht zuletzt der wenige Tage später zum Präsidenten des PEN-Zentrums Deutschland gewählte *WELT*-Journalist Deniz Yücel. In einem Beitrag für das *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* formulierte er:

Solange sie sich mit ihren Büchern oder ihrem Verhalten vor Ort nicht strafbar machen, muss die Messe auch solche Verlage dulden, die rechtsextreme Literatur publizieren. Das allein macht diese noch nicht »salonfähig«, und natürlich muss man nicht jedem Scheißdreck Respekt zollen, nur weil ihn jemand zwischen zwei Buchdeckel gepresst hat. [...] Das entbindet die Veranstalter aber nicht von aller Verantwortung. Und weil sie in dieser Frage mehrmals Taktgefühl vermissen ließen, hier als Merksatz: Platzierung neben Blauem Sofa –

11 Vgl. Juergen Boos: »Die Freiheit des Wortes ist für uns nicht verhandelbar«, in: *Journal Frankfurt* (25.10.2021), https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Gesellschaft-2/Bilanz-Buchmesse-2021-Juergen-Boos-Die-Freiheit-des-Wortes-ist-fuer-uns-nicht-verhandelbar-38180.html [konsultiert am 20.03.2023].

12 Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des deutschen Buchhandels: Frankfurter Buchmesse: »Meinungs- und Publikationsfreiheit stehen für uns an erster Stelle«, in: *Börsenblatt.net* (20.10.2021), <https://www.boersenblatt.net/news/boersenverein/frankfurter-buchmesse-meinungs-und-publikationsfreiheit-stehen-fuer-uns-erster> [konsultiert am 20.03.2023].

13 Ebd.

nicht machen; Platzierung zwischen Besenkammer und Herrenklo – ja, passt.¹⁴

Neben diesem Ratschlag für die Buchmesse übte Yücel jedoch auch Kritik an Kuhnke:

Wer Gründe hat, auf der Messe um seine Unversehrtheit zu fürchten, sollte a) so redlich sein einzuräumen, dass dies etwas mit politischen Ansichten zu tun hat; und sich b) ans LKA Hessen wenden. Wird man dort leichtfertig abgewiesen, kann man das immer noch öffentlich machen. Doch wer mit einer gefühlten Bedrohung argumentiert, politisch motivierte Anfeindungen umdeutet (»bedroht, weil Person of Color«) und das LKA nicht einmal kontaktiert, setzt sich dem Verdacht aus, dass es ihm bloß um Aufmerksamkeit geht. Oder gleich um eine kalkulierte Marketingaktion.¹⁵

Der (inhaltlich nicht zutreffende) Vorwurf an Kuhnke, keinen Kontakt mit Polizeibehörden gesucht zu haben, wird von Yücel also im ersten Schritt interpretiert als Verfahren, Aufmerksamkeit zu generieren. Im zweiten Schritt verankert er den Boykott-Aufruf außerdem im Rahmen einer spezifischen Emotionalisierung des Diskurses, die auf Kosten der Meinungsfreiheit gehe:

Befremdlich ist jedoch die Kopflösigkeit, mit der Institutionen aller Art häufig auf *Empörung* reagieren – erst recht, wenn es dabei um Organe mit exekutiven Befugnissen geht. Die Freiheit des dummen Wortes gilt auch beim Thema *Meinungsfreiheit*.¹⁶ [Hervorhebungen, R.W.J.]

14 Deniz Yücel: Bitte zwischen Herrenklo und Besenkammer!, in: Börsenblatt.net (04.11.2021), <https://www.boersenblatt.net/news/bitte-zwischen-herrenklo-und-besenkammer-212875> [konsultiert am 20.03.2023].

15 Ebd.

16 Ebd. Erwähnt sei hier, dass es zwischen Kuhnke und Yücel eine Vorgeschichte gibt, die sich ebenfalls an einer Frage im Spannungsfeld ›Meinungsfreiheit/Empörung entzündete. Kuhnke übte, im Einklang etwa mit der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD), 2013 massive Kritik an einem Auftritt Yürels in einer Diskussionsveranstaltung der *tageszeitung (taz)*, auf der er sich

Wie sich zeigt, wird – ausgehend vom Statement der Buchmesse, das das Thema »Meinungsfreiheit« in den Vordergrund rückt – in Kommentaren wie demjenigen Yücel eine Oppositionsbildung vorgenommen, die auf die eine Seite die Meinungsfreiheit setzt, verstanden als zentrale demokratische Einrichtung, die den öffentlichen Diskurs erst ermöglichen soll – und auf die andere Seite eine affektive Logik der »Empörung«, die das Prinzip der Meinungsfreiheit beeinträchtigt. Dieser Gegenüberstellung will ich mich im Folgenden widmen, und zwar im Hinblick auf die gegensätzliche Priorisierung der Werte der Meinungsfreiheit und der körperlichen Unversehrtheit. »Empörung« erscheint bei Yücel und anderen Kritiker:innen Kuhnkes als problematisches Mittel im öffentlichen Diskurs (Doris Akrap schrieb in der *taz* in Bezug auf diesen Fall von »Schnappatmungsaktivismus«¹⁷) – ich will zeigen, wie Effekte der Empörung mit der aktivistischen Positionierung Kuhnkes ebenso zusammenhängen wie mit spezifischen Eigenschaften

dafür ausgesprochen hatte, das N-Wort nicht grundsätzlich zu vermeiden. In einer Kolumne mit dem Titel *Liebe N-Wörter, ihr habt 'nen Knall* warf Yücel danach der ISD und anderen Aktivisten vor, »zwangsneurotisch und inquisitorisch« zu reagieren, zu deren Gegenwehr gegen verletzende Sprache hielt er fest: »Es geht nicht um Gefühle, es geht um Ideologie.« Kuhnke verwies auf diesen Zusammenhang im Jahr 2022 erneut in der Debatte um die Abwahl von Yücel als PEN-Präsident und unterstrich, dass Yücel denselben Text im Jahr 2020 erneut auf Twitter verlinkt hatte, »Nicht mal eine [sic!] Monat nach George Floyds Ermordung«, vgl. @ebonyplusirony auf Twitter (16.05.2022), <https://twitter.com/ebonyplusirony/status/1526207012975034368> [konsultiert am 24.05.2023]. Zu diesem Zusammenhang vgl. auch Initiative Schwarze Menschen in Deutschland: Offener Brief an die taz/Stellungnahme der ISD (14.05.2013), <https://isdonline.de/offener-brief-an-die-taz-stellungnahme-der-isd/> [konsultiert am 24.05.2023]; Philipp Möcklinghoff: Krach um das N-Wort, in: Die Tageszeitung (20.04.2013), <https://taz.de/Verbale-Diskriminierung!/5068985/> [konsultiert am 24.05.2023]; die Zitate aus Deniz Yücel: Liebe N-Wörter, ihr habt 'nen Knall, in: Die Tageszeitung (22.04.2013), <https://taz.de/Kolumne-Besser!/5068913/> [konsultiert am 24.05.2023].

- 17 Doris Akrap: Realitätscheck statt Schnappatmung. Die Aufregung um den Boykottaufruf der Frankfurter Buchmesse hatte wenig mit der konkreten Situation vor Ort zu tun, in: Die Tageszeitung (31.10.2021), <https://taz.de/Debatte-um-die-Frankfurter-Buchmesse!/5808581/> [konsultiert am 20.03.2023].

digitaler Medien, die sie nutzt. Im ersten Schritt will ich dazu einen Blick auf eine für Jasmina Kuhnkes Positionsnahmen aus meiner Sicht instruktive theoretische Quelle werfen, bevor ich mich dann mit Kuhnkes Aktivitäten auf Twitter und schließlich mit ihrem – im Kontext der Buchmesse 2021 ebenfalls zur Debatte stehenden – Roman *Schwarzes Herz* auseinandersetze.

Audre Lorde Affekttheorie des Überlebens und Dichtens

Bevor ich zu Jasmina Kuhnke zurückkomme, will ich eine wichtige theoretische und aktivistische Vorreiterin zur Frage des antirassistischen Aktivismus zu Wort kommen lassen: die queer-feministische Schwarze Autorin Audre Lorde (1934–1992). Lorde Essays ebenso wie ihre Lyrik können als zentrale Inspirationsquelle für die im Rahmen der sogenannten afrodeutschen Bewegung geleistete feministische und antirassistische Arbeit gelten, zu der sich auch Jasmina Kuhnke gut in Beziehung setzen lässt.¹⁸ In einem Essay von 1983 mit dem Titel »Auge in Auge: Schwarze Frauen, Haß und Wut«¹⁹ geht Lorde der Mehrfachdiskriminierung Schwarzer Frauen nach und beschreibt eingehend die affektive Komponente des Widerstands gegen Rassismus und Misogynie. Lorde beginnt ihren Text mit der Aussage:

-
- 18 Auf Inspirationen in einem Seminar Lorde während ihres Aufenthalts an der Freien Universität Berlin 1984 geht die Entstehung des frühen Bandes *Farbe bekennen* zurück, der als wichtiger Ausgangspunkt der afrodeutschen Bewegung gilt. Vgl. May Ayim, Katharina Oguntoye, Dagmar Schultz (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin 2020 [1986]. Dort auch ein Widmungstext von Lorde, der diese Vorgeschichte erläutert (Audre Lorde: »Gefährtinnen, ich grüße euch«, 23–25), sowie ein 2006 ergänztes Vorwort von Katharina Oguntoye (9–18), das die Verflechtungen zwischen dem Band bzw. seinen Autorinnen und den in der Folge gegründeten Institutionen der afrodeutschen Bewegung (etwa der Initiative Schwarze Deutsche, ISD, oder ADEFRA – Schwarze Frauen in Deutschland) beleuchtet.
- 19 Audre Lorde: *Auge in Auge: Schwarze Frauen, Haß und Wut*, in: dies.: *Lichtflut. Neue Texte und Gedichte*, übers. von Margarete Längsfeld, Berlin 1988 [1983], 46–76.

Jede Schwarze Frau in Amerika verbringt ihr Leben am Rande eines weiten Spannungsbogens aus uralter ungeäußerter Wut. [...] Mit dieser Wut richtig umzugehen, statt sie zu leugnen, war eine der wichtigsten Aufgaben in meinem Leben.²⁰

Diese Wut entsteht Lordes Analyse zufolge durch Umwandlung eines anderen Gefühls – nämlich von Hass,

dieser gesellschaftliche Todeswunsch, von dem Augenblick an gegen uns gerichtet, als wir Schwarz und weiblich in Amerika geboren wurden. Von diesem Augenblick an wurden wir in Haß gebadet, Haß auf unsere Hautfarbe, auf unser Geschlecht, auf unsere unverfrorene Annahme, wir hätten ein Recht zu leben.²¹

Dieser Hass, so Lorde weiter, sei das größte Hindernis dafür, mit Leidensgenossinnen gemeinschaftlich gegen Diskriminierung zu kämpfen, vergifte er doch die sozialen Beziehungen auch zwischen Schwarzen Frauen und verhindere so, dass sie zusammenarbeiten könnten. In Wut umgewandelt könne der Hass immerhin dazu führen, »Unterschiede zu verdeutlichen, doch auf die Dauer ist die allein von Wut geschürte Kraft eine blinde Macht, die nicht imstande ist, die Zukunft zu schaffen.«²² Lordes Zielvorstellung ist schließlich, das Band der Solidarität über das Erwecken von Liebe zu ermöglichen, deren Bedingung jedoch ist, dass man sich selbst zu lieben lernt:

Ich muß lernen, mich selbst zu lieben, ehe ich euch lieben oder eure Liebe annehmen kann. [...] Wir müssen wissen, dass wir es wert sind, einander zu berühren, ehe wir uns die Hände reichen können.²³

20 Ebd., 46.

21 Ebd.

22 Ebd., 53. Zur Reflexion von Hass als Mittel zur Abgrenzung von Gruppen bzw. zum Herausarbeiten von Unterschieden zwischen ihnen, vgl. die affekttheoretisch grundierten Überlegungen von Sara Ahmed: *Affective Economies*, in: *Social Text* 22/2 (2004), 117–139.

23 Lorde, *Auge* (Anm. 19), 75.

Dem Schritt zur Selbstliebe kommt so eine enorme politische Relevanz innerhalb dieser Affekttheorie der weiblichen, Schwarzen Solidarität zu, die Lorde wie folgt auf den Punkt bringt:

Was bedeutet das für Schwarze Frauen? Es bedeutet, wir müssen unsere Definition mit Autorität versehen, mit besorgter Aufmerksamkeit und Wachstumserwartung, die der Beginn jener Akzeptanz ist, die wir bislang ausschließlich von unseren Müttern erwartet haben. Es bedeutet, daß ich meinen Wert bestätige, indem ich mich meinem Überleben widme, in meinem Namen und im Namen anderer Schwarzer Frauen.²⁴

Letzterer Punkt ist nicht nur für Lordes Affekttheorie der Solidarität von entscheidender Bedeutung, um Hass umzuwenden und über die Zwischenstationen der Wut und der Selbstliebe zur Liebe füreinander und zur affektiven Solidarität zu gelangen. Es scheint mir auch der Schlüssel zu sein für die Überlegungen, die Jasminas Kuhnkes Boykott-Erklärung (und, dazu gleich, ihre Arbeit auf Twitter und ihren Roman) tragen – und die in der Debatte, die in *weiß* dominierten deutschen Massenmedien um diesen Boykott geführt wurde, ausgeblendet blieben.

Ein entscheidender Aspekt ist, dass Audre Lorde, wie an dieser letzten Formulierung gut erkennbar ist, politische Aktivität letztlich in einem vordiskursiven, körperbezogenen Raum beginnen lässt: nämlich damit, »daß ich meinen Wert bestätige, indem ich mich meinem Überleben widme«.²⁵ Dieses Sicherstellen des eigenen körperlichen Überlebens in einer Welt, die Schwarzen Frauen mit potenziell todbringendem Hass begegnet, ist für Lorde bereits der erste Schritt des Politischen: Der Widerstand gegen den gesellschaftlichen Hass in Rassismus und Sexismus, der schon im eigenen Überleben liegt, ist die entscheidende Leistung, die der oder die Einzelne erbringen muss, um überhaupt die Chance zu erhalten, gemeinsam mit anderen in die politi-

24 Ebd., 73.

25 Ebd.

sche Arena zu treten.²⁶ Das Betonen dieser Vorbedingung des Diskurses ist damit nicht in erster Linie als Diagnose einer konkreten Gefährdung zu verstehen, sondern als aktivistische Positionierung, die die Bedingungen zentral setzt, unter denen eine diskursive Auseinandersetzung für bestimmte Akteur:innen erst möglich wird.

In einem anderen Aufsatz verbindet Lorde in einer für die Beschäftigung mit Jasmina Kuhnke und *Schwarzes Herz* sehr anschlussfähigen Weise diese Art des Überlebens als politischer Widerstand mit der Entstehung von Literatur (bzw., in Lordes konkreter Argumentation, Dichtung): In *Poetry is not a Luxury* versteht sie »poetry as a revelatory distillation of experience« und schreibt der Dichtung die Kraft zu, die Erfahrung des Überlebens ins Licht zu setzen und damit lebbar zu machen:

For women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence. It forms the quality of light within which we predicate our hopes and dreams toward survival and change, first made into language, then into idea, then into more tangible action.²⁷

In dieser Perspektive wird so die Dichtung und vielleicht im weiteren Sinne die Literatur mit der ihr zugeschriebenen Kraft, Wünsche und Träume vom Überleben in Sprache umzusetzen, zu einem weiteren wichtigen Element dieses politischen Widerstands: Bevor es zu einer abstrakteren (z.B. politischen) Idee und deren Umsetzung kommen

26 Hieraus entsteht eine spezifische Relevanz partikularer Positionen, die zugleich als gruppenbezogene und damit in einem grundlegenden Sinn politische Aktivität lesbar werden. Im Sinne einer »post-foundational theory of the political« besteht hierin der Kern des Politischen jenseits einer Logik der Institutionen, wie sie liberale Demokratietheorien zentral setzen. Vgl. zu diesem auch affekttheoretisch anschlussfähigen Politikverständnis Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Frankfurt a.M. 2010 sowie Jonas Bens u.a.: *The Politics of Affective Societies. An Interdisciplinary Essay*, Bielefeld 2019, hier 11–20, zu dem genannten Begriff ebd., 14.

27 Audre Lorde: *Poetry Is Not a Luxury*, in: Susan M. Haw, Janet Lee (Hg.): *Women's Voices, Feminist Visions. Classic and Contemporary Readings*, New York 2015 [1984], 371–373, hier: 372.

kann, bedarf es der Formulierung und Versprachlichung der eigenen Erfahrung, die mit Dichtung ermöglicht wird. Auf diese Weise wird, wie Lorde im Rückgriff auf einen markanten weiteren affektiven Aspekt verdeutlicht, die Literatur auch zum Mittel, die eigene Angst vor dem Kampf gegen die Unterdrückung und dem Schaffen einer anderen Zukunft zu überwinden: »[Poetry] lays the foundations for a future of change, a bridge across our fears of what has never been before.«²⁸ – eine Dimension des Überlebensprozesses, auf die, wie sich zeigen wird, auch Jasmina Kuhnkes Roman zurückgreift. Die Gegenüberstellung einer *weißen*, männlichen und rational orientierten Aufklärungslogik und einer Schwarzen, weiblichen und zugleich poetischen Logik des Affektiven, die sich als Korrektiv der unzureichenden Annahmen der ersteren versteht, formuliert Lorde ebenfalls: »The white fathers told us: I think, therefore I am. The Black mother within each of us – the poet – whispers in our dreams: I feel, therefore I can be free.«²⁹ Dass diese Überlegungen in einen Kontext von Weiblichkeit als Mütterlichkeit gesetzt werden und politisch auch das Überleben der eigenen Kinder bewirken sollen,³⁰ ist eine weitere Parallele der Lorde'schen Theoriebildung zu Kuhnkes Roman, wie zu zeigen sein wird.

Kuhnkes Twitter: Der Körper im Virtuellen

Ich bringe in Erinnerung, dass Lordes Text im Original aus dem Jahr 1983 stammt – und somit vielleicht auch eine etwas unzeitgemäße Vorlage ist: Vom antirassistischen Kampf oder politischen Praktiken der Autor:innenschaft im digitalen Raum kann hier natürlich noch nicht die

28 Ebd.

29 Ebd.

30 »However, experience has taught us that action in the now is also necessary, always. Our children cannot dream unless they live, they cannot live unless they are nourished, and who else will feed them the real food without which their dreams will be no different from ours?>If you want us to change the world someday, we at least have to live long enough to grow up!<shouts the child.« Vgl. ebd., 372f.

Rede sein – politischer Kampf ist in Lordes Logik dementsprechend ein Feld, in dem man stets mit dem eigenen Körper präsent ist und diesen auch bedrohlichen, von starken Affekten wie Hass und Wut getragenen Situation aussetzt.

Die digitale Welt verschiebt dieses Feld in gewisser Weise: Indem die Präsenz der Handelnden virtualisiert wird, findet der – etwa auf Twitter – online geführte Teil der Auseinandersetzung in einem Rahmen statt, in dem der Körper digital substituiert wird. Viele Effekte dieser Substitution sind in den letzten Jahren für Social Media theoretisch beschrieben worden:

1. Die Abwesenheit des Gegenübers in der Kommunikation birgt das Potenzial einer *affektiven Enthemmung*: Was man mit einem womöglich auf Klarnamen verzichtenden Online-Profil seinem Gesprächspartner an den Kopf werfen kann, bliebe im direkten sozialen Face-to-Face-Kontakt oft unausgesprochen – Online-Hatespeech basiert in der Drastik ihrer Ausführung, den medialen digitalen Mechanismen, die sie prägen, und der Menge und Hemmungslosigkeit, in der sie produziert wird, nicht zuletzt auf dem vermeintlich anonymen oder zumindest teilweise entpersonalisierten Rahmen der Onlinekommunikation.³¹ Doch man muss nicht nur auf Hassrede blicken: Auch andere Affekte, etwa Empörung über empfundenes Unrecht oder Bedrohung, gewinnen eine andere Qualität in der digitalen Kommunikation, da bestimmte Kontrollmechanismen, die Empörung im öffentlichen Präsenzdiskurs begrenzen, hier weniger stark ausgeprägt sind. Der durch Digitalität verursachte Verzicht auf die direkten körperlichen Anteile der Kommunikation zugunsten einer digitalen Repräsentation öffnet also für die *Affektivität der Kommuni-*

31 Vgl. hierzu Liriam Sponholz: Hass mit Likes. Hate Speech als Kommunikationsform in den Social Media, in: Sebastian Wachs, Barbara Koch-Priewe, Andreas Zick (Hg.): Hate Speech – Multidisziplinäre Analysen und Handlungsoptionen. Theoretische und empirische Annäherungen an ein interdisziplinäres Phänomen, Wiesbaden 2021, 15–37.

kation bestimmte Schleusen, die in analogen Öffentlichkeiten unter Umständen geschlossen bleiben.³²

2. Umgekehrt kann man sagen, dass in der Abwesenheit des Körpers in der Kommunikationssituation auch eine der *Verheißungen von sozialen Medien* liegt, denn sie ermöglicht gerade marginalisierten oder körperlich bedrohten Akteur:innen eine *Teilhabe am Diskurs*, die ihnen in klassischen Kommunikationsformen unter Einsatz der Präsenz ihrer Körper so nicht möglich wäre.³³
3. Soziale Medien bieten zudem auch ein *Vernetzungsversprechen*, das Effekte der Solidarisierung unter Marginalisierten ermöglicht und ihnen so eine Stärkung der eigenen Stimme bieten kann, die sonst virulente gesellschaftliche oder soziale Marginalisierungsprozesse in gewisser Weise abmildert oder neu verhandelbar macht.³⁴ Eine

32 Vgl. dazu die folgenden Fallstudien mit weiterer grundlegender Literatur zu dieser Frage: Kevin Coe, Kate Kenski, Stephen A. Rains: Online and Uncivil? Patterns and Determinants of Incivility in Newspaper Website Comments, in: Journal of Communication 64 (2014), 658–679; Qiusi Sun, Magdalena Wojcieszak, Sam Davidson: Over-Time Trends in Incivility on Social Media. Evidence From Political, Non-Political, and Mixed Sub-Reddits Over Eleven Years, in: Frontiers in Political Science 3 (2021).

33 Vgl. Sponholz (Anm. 31), 19. Grundlegend zur plattformabhängigen Interaktionsstruktur von Social Media in Anwendung eines Agency-Modells der Actor-Network-Theory vgl. Taina Bucher, Anne Helmond: The Affordances of Social Media Platforms, in: Jean Burgess, Alice Marwick, Thomas Poell (Hg.): The Sage Handbook of Social Media, Los Angeles u.a. 2018, 233–252. Zur Diskussion dieses Versprechens vgl. auch Benjamin Krämer: How to Do Things with the Internet? Handlungstheorie online, Köln 2020, hier besonders 279–283.

34 Das ist beispielsweise für die Social-Media-Vernetzung im Fall der #MeToo-Kampagne gegen sexuellen Missbrauch gezeigt worden. Vgl. Felix Brünker u.a.: The Role of Social Media During Social Movements – Observations from the #metoo Debate on Twitter, in: Proceedings of the 53rd Hawaii International Conference on System Sciences (2020), 2356–2365. Zu einem Überblick über die bestehende Forschung zu #MeToo und Social Media vgl. Anabel Quan-Haase u.a.: Mapping #MeToo: A Synthesis Review of Digital Feminist Research Across Social Media Platforms, in: New Media & Society 23/6 (2021), 1700–1720. Den Hintergrund der Occupy-Bewegung nehmen Marianne Kneuer und Saskia Richter zum Anlass für ihre Überlegungen zur affektiven Relevanz von Social Me-

gut organisierte Minderheit kann so durch solidarisches Agieren im Rahmen der Onlinekommunikation Sagbarkeiten verschieben, Unterdrückungsmechanismen infrage stellen, aber auch Gegenwehr organisieren. Vergleichbare Logiken sind aktuell aber auch bei rechten Akteuren zu beobachten, deren Einfluss auf den öffentlichen Diskurs durch die Verbreitungslogiken und Vernetzungsmöglichkeiten von sozialen Medien signifikant ansteigt.³⁵ Das heißt jedoch nicht, dass sie exklusiv ihnen zur Verfügung stehen: Kuhnkes digitale Bindungen mit ihren Twitter-Follower:innen ermöglichen vor einem entgegengesetzten politischen Hintergrund vergleichbare Effekte. Auf diese Logik weist beispielsweise der Tweet der Rapperin Nura hin, den Kuhnke eine Zeit lang im Header ihres Twitter-Profiles nutzte: »Andere haben groß Familien [sic!] als Rücken und wir haben dich«.³⁶

Besonders interessant an Jasmina Kuhnkes Twitter-Präsenz ist, dass diese Potenziale der Solidarisierung über die »körperlosen« sozialen Medien hier genutzt werden, um aus der virtuellen Sphäre heraus Möglichkeiten der realen körperlichen Präsenz in einer strukturell von rassistischen, klassistischen und sexistischen Marginalisierungsprozessen geprägten Gesellschaft anzustreben. Während also Kuhnkes Twitter-Kommunikation 1) Emotionalisierungsdynamiken der sozialen Medien bewusst einsetzt, 2) sich der »Sicherheit« der virtuellen Sphäre bedient und 3) soziale Solidarisierungsprozesse der digitalen Kommunikation nutzt, richtet sich diese notwendig »körperfreie« Kommunikation häufig auf das Ziel, marginalisierten Körpern Diskursräume in der

dia für »transnationale Empörung« in sozialen Bewegungen: Marianne Kneuer, Saskia Richter: Soziale Medien in Protestbewegungen. Neue Wege für Diskurs, Organisation und Empörung?, Frankfurt a.M. 2015.

35 Vgl. Sponholz (Anm. 31), 22–24. Eine hoch instruktive Fallstudie mit affekttheoretischem Schwerpunkt in Bezug auf rechte Social-Media-Mobilisierung bietet Simon Strick: Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, Bielefeld 2021.

36 @ebonyplusirony auf Twitter, <https://twitter.com/ebonyplusirony> [konsultiert am 10.11.2022]. Der Header des Profils wurde inzwischen verändert.

nicht-digitalen Sphäre zu erschließen. Deutlich wird das etwa in Kuhnkes Engagement im Zusammenhang mit antirassistischer Kritik, aber auch im Kontext von Trans*rechten, dem Eintreten für die Interessen vulnerabler Gruppen im Kontext der Coronamaßnahmen oder im Zusammenhang der Klimaproteste oder der Freiheitsbewegung im Iran – Themen, die in ihrer aktuellen Verhandlung mit der Unverletzlichkeit von Körpern eng verbunden sind.

Eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung zu diesen Themen im virtuellen Raum spielt dabei die Kraft des sogenannten »Quattromobs«, wie sich die Follower:innenschaft von »Quattromilf« Jasmina Kuhnke selbst bezeichnet.³⁷ Die Aktivität eines starken Kerns ihrer Follower:innen, der sich thematisch einer intersektionalen diskriminierungskritischen Arbeit verpflichtet sieht, sorgt dafür, dass die von Kuhnke aufgegriffenen Themen und Interventionen eine große Reichweite haben, was zu dem Eindruck beiträgt, dass bestimmte »Empörungslogiken« dazu führen, dass von ihr in den Mittelpunkt gerückte Themen eine größere Reichweite erhalten. Die Follower:innenschaft Kuhnkes, die vor ihrer Aktivität bei Twitter keine öffentliche Person war, liegt bei beachtlichen 137 000³⁸ Personen, was zwar eine Menge ist, aber nicht mit Accounts aus anderen Bereichen, etwa Fußball und Entertainment, selbst im deutschsprachigen Bereich mithalten kann.³⁹ Kuhnkes Vernetzung mit anderen einflussreichen Accounts aus einem tendenziell linken Spektrum – etwa dem 2,7 Millionen Follower:innen anziehenden Account von Jan Böhmermann oder den Accounts der faschismuskritischen Publizistinnen Natascha Strobl (177 000) und

37 Der Alias-Name des Twitter-Profiles @ebonyplusirony wurde im August 2022 von »Quattromilf« auf »Jasmina Kuhnke« geändert. Vgl. die Screenshots zur Webseite <https://twitter.com/ebonyplusirony> vom 15. und 25.08.2022 auf <https://archive.org/web/> [konsultiert am 17.05.2023].

38 Stand: 20.03.2023, vgl. @ebonyplusirony auf Twitter, <https://twitter.com/ebonyplusirony> [konsultiert am 20.02.2023].

39 Die reichweitenstärksten von allen Twitter-Accounts mit Deutschlandbezug sind die der Fußballer Mesut Özil (26 Mio.) und Toni Kroos (11 Mio. Follower).

Annika Brockschmidt (97 000)⁴⁰ – sorgt dabei für eine Multiplikation der Reichweite, die den vorgebrachten Themen ebenso Aufmerksamkeit sichert wie die kontroversen Reaktionen reichweitenstarker Accounts, die von Kuhnke kritisiert werden. Kuhnkes diskursive Bedeutung auf Twitter speist sich also – wie es in der Logik der nach einem Mix unterschiedlicher Metriken bestimmte Accounts privilegierenden sozialen Medien liegt – neben ihren absoluten Follower:innen-Zahlen auch daraus, dass ihren Interventionen eine starke Mobilisierungswirkung im Feld progressiver, diskriminierungskritischer Akteur:innen auf Twitter eignet. Das führt zum Beispiel dazu, dass von ihr kritisierte Medienschaffende – etwa verschiedene Journalist:innen der *WELT* wie Ulf Poschardt, Anna Schneider und Deniz Yücel, Ex-*BILD*-Chefredakteur Julian Reichelt oder die ehemalige konservative *Express*-Journalistin Anna Dobler – den ›woken‹ »Quattromob«, der andere Meinungen unterdrücke und marginalisiere, immer wieder als eine Gefahr für den freien Meinungs Austausch framen, was sachlich, aber auch in Anbetracht dieser Zahlen sicherlich keineswegs gerechtfertigt ist. Erkennbar ist, dass sich hier Marginalisierte über Twitter vernetzen, solidarisieren und aktiv werden in einer kritischen Weise, die dann von der Gegenseite in der Regel als ›Shitstorm‹ gebrandmarkt wird und dem Versuch unterliegt, diese Solidarisierungseffekte als Resultat übertriebener ›Empörungswellen‹ abzuwerten – eine Logik, die wir auch in Yücel's Umgang mit Kuhnkes Boykott-Aufruf wiedererkennen können.

Beziehen wir die Logiken von Twitter zurück auf Audre Lorde's Theoriebildung zum affektiv angeleiteten Widerstand gegen Rassismus, wird deutlich, dass sie bestimmte Effekte dessen nutzen können, andere jedoch verlagern: Das direkte Aussetzen des eigenen Körpers wird durch die Nutzung von sozialen Medien als Kanal des Politischen vermieden, sodass die Widerstände, die der von Lorde beschriebenen affektiven Solidarisierung entgegenstehen, geringer ausfallen. Solidarisierung wird erleichtert, die kommunikativen Dynamiken der

40 Vgl. @janboehm auf Twitter, <https://twitter.com/janboehm>; @natascha_strobl auf Twitter, https://twitter.com/natascha_strobl; @ardenthistorian auf Twitter, <https://twitter.com/ardenthistorian> [konsultiert am 20.02.2023].

›Empörungswellen‹ auf den sozialen Medien knüpfen aber dennoch an die affektive Grundlogik, die Lorde beschreibt, an – sie nutzen (auch) die Wut Betroffener, um ein Eintreten für die Rechte Marginalisierter voranzubringen. Diese über Twitter etablierte Diskursmacht jedoch in den nicht-virtuellen Raum zu übersetzen, bleibt eine alles andere als triviale Aufgabe, die Kuhnke etwa mit ihrem Buchmesse-Boycott zu leisten versucht. Hier – anders als im Online-Raum – stellen sich plötzlich mit voller Wucht erneut die Fragen nach körperlicher Integrität, die die Voraussetzung zur Teilnahme am öffentlichen Diskurs in dieser traditionelleren Form bleibt.

Diese politische Arena ist es dann, in der sich das abspielt, was mit dem Statement der Buchmesse und dem zitierten Kommentar von Deniz Yücel als Auseinandersetzung im Rahmen der Meinungsfreiheit stattfindet, die zwar auch von ihren hier zitierten Vertreter:innen nicht als herrschaftsfreier Diskurs deliberativer Subjekte, sondern als Kampf skizziert wird, aber eben doch auf einer Basis ansetzt, die ihnen gesichert scheint: die Auseinandersetzung mit Worten, die in einem unblutigen Wettstreit stattfindet, dessen Funktion von Institutionen und Gerichten abgesichert wird – mithin systemisch auf eine Weise gewährleistet ist, dass man sich darauf verlassen kann, dass es auch dabei bleibt. Doris Akrap argumentiert dabei z.B. damit, dass die von Kuhnke behauptete Bedrohung einem »Realitätscheck« nicht standhalte – was aber, denke ich, an der diskursiven Konstellation, um die es hier wirklich geht, vorbeigeht.⁴¹ Im Blick auf diese Systeme öffentlicher Kommunikation entwickelt sich so ein Habitus, der kein Verständnis dafür aufbringt, dass es Bedingungen für diesen Diskurs gibt, die in Präsenz vor Ort nicht ohne Weiteres für alle gelten. Kurz gesagt: Wenn der Nazi bei dir zu Hause vor der Tür steht und dich erschlägt, erreichst du die Arena der Meinungsfreiheit eben gar nicht erst. Der politische Diskurs, den man als Betroffene:r von Rassismus und Sexismus zu führen hat, setzt eben nicht erst auf dem »Blauen Sofa« des ZDF ein, sondern wurzelt in einem Überlebenskampf, der tiefer reicht als der Diskurs und für den die körperliche Unversehrtheit eine Bedingung ist.

41 Vgl. Akrap (Anm. 17)

Die zu erhalten, ist die Grundbedingung des Diskurses – und Jasmina Kuhnkes Beharren auf dieser Priorität steht in einer Tradition, die den Kern von antirassistischem und antisexistischem Aktivismus in dieser körperlichen Unversehrtheit und der »Selbstliebe«, sie zu erhalten, hochschätzt. In sozialen Medien ist für solche Akteur:innen eine Diskursmacht möglich, die ihnen aufgrund der strukturellen Bedingungen der öffentlichen Sphäre sonst verwehrt bleibt. Kuhnkes Twitter-Antwort hebt dies, passend zu Yücel's Marketing-Vorwurf, erneut hervor:

Meine Kinder wollen mit ihrer Mama aufwachsen und haben wenig Verständnis dafür, wenn die sich aus »Trotz« in lebensbedrohliche Auseinandersetzungen mit Rechten begibt. Mal ehrlich, beste PR gewesen, hätte ich mich auf der #FBM21 killen lassen. #SchwarzesHerz wäre dann safe auf 1! 😏⁴²

Ein Roman: *Schwarzes Herz*

Mit diesem Tweet gibt uns die Autorin selbst die perfekte Überleitung, diesen Debattenhintergrund und seine Verankerung in Lordes affekt-politischer Theorie des solidarischen Aktivismus dafür zu nutzen, abschließend einen Blick auf den Text zu werfen, der als ›leere Mitte‹ diesen Diskurs dominiert hat: Kuhnkes Debütroman *Schwarzes Herz*.⁴³ Er ist, wie ich abschließend zeigen will, eine gut 200 Seiten starke Exemplifizierung von Lordes Überlegung, dass das eigene Überleben der Ausgangspunkt solidarischer Aktivität sein muss, und also eine gewissermaßen ins Deutschland des 21. Jahrhundert transponierte Fallstudie zu Audre Lordes durchaus auch spezifisch amerikanischen Erwägungen. Kuhnkes Text ist dabei nicht nur ein Exempel »aus dem Vorfeld der Meinungsfreiheit«, sondern auch eine Studie über die Vorbedingungen des Schreibens als Finden und Äußern der eigenen Stimme – in einer Weise,

42 @ebonyplusirony auf Twitter (25.10.2021), <https://twitter.com/ebonyplusirony/status/1452532606000640002> [konsultiert am 20.02.2023].

43 Jasmina Kuhnke: *Schwarzes Herz*, Hamburg 2021. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter der Sigle SH direkt im Text nachgewiesen.

die die virtuelle Art der Auseinandersetzung in sozialen Medien weitgehend *ignoriert* und sich auf Fragen der körperlichen Unversehrtheit als Ausgangsbedingung des Diskurses konzentriert. Das ist, finde ich, vor dem Hintergrund der Autorin eine markante Entscheidung: Für die Heldin, die wir hier präsentiert bekommen und die viele Gemeinsamkeiten mit der Autorin aufweist, spielen »digitale Fragen« (in denen der Körper substituiert bzw. in absentia repräsentiert werden könnte) nur eine sehr geringe Rolle – es handelt sich also um einen Text, der den Körper und seine Verletzlichkeit nicht zuletzt dadurch in den Mittelpunkt stellt, dass er die ›körperlose‹ Sphäre des Digitalen an den Rand drängt.⁴⁴

Beginnen wir mit einem Blick auf das Vorwort des Textes, das unter der Überschrift »Was es ist« und in einer markanten paratextuellen Überblendung der Perspektive der Autorin mit der ihrer Ich-Erzählerin, die etwa auch durch die Bezeichnung als »Jasminas Geschichte« auf der Umschlagrückseite in einer Empfehlung der Kabarettistin Carolin Kebekus gestärkt wird (SH U4),⁴⁵ durchaus programmatisch eine Logik artikuliert, die sehr nah an dem ist, was wir bei Lorde herausgearbeitet haben:

44 An der einzigen Stelle, an denen soziale Medien im Buch vorkommen, dienen sie markanterweise als Mittel, den Zugang zu sich selbst nach der durch die gewaltsame Beziehung erlittenen Isolation wieder zu erreichen, wobei die digitale Repräsentation des eigenen Körpers einen Zugang zu anderen verheißt, der sonst unmöglich wäre: »Nachdem ich endlich frei war, meldete ich mich überall an, auf allen Social-Media-Plattformen, die es gibt. Sie verhiessen unmittelbare Teilhabe an einem sozialen Leben, das ich mir sonst alleine mit zwei Kindern so schnell nicht hätte aufbauen können [...] Ich flirtete auch online. Postete Fotos von mir. Hatte Dates und begann mich selbst wieder zu spüren« (SH 173).

45 Auf diese Verbindungslinien zwischen Autorin und Romanprotagonistin sei hier nur beispielhaft verwiesen. Die biografischen Parallelisierungen von Heldin und Autorin stärken diese Nähe ebenso wie die thematischen Überschneidungen zwischen den Themen des Romans und denen in Kuhnkes Twitter-Aktivität. Auch die Gestaltung des Covers des Romans (SH U1) – ein Bild einer Schwarzen Frau, die sich selbst ein schwarzes Herz auf den Bauch zeichnet, das eine gezeichnete Version der Autorin sein könnte, die mit ähnlicher Frisur auf dem Autorinnenfoto (SH U3) porträtiert wird – tragen zu dieser Strategie der Einführung von Autorin und Erzählinstanz bei.

»Ohne mich bist du nichts«, sagten sie.

»Aus dir wird nie was!«, behaupteten sie.

Ich glaubte ihnen.

Und hätte ich nicht damit aufgehört, ihnen Glauben zu schenken, und angefangen, an mich selbst zu glauben, dann hätten sie recht behalten.

Aber es ist mir gelungen, mich freizukämpfen. Es ist mir gelungen, den Scherbenhaufen, der mein Leben war, zusammenzufügen und die Bruchstücke neu zusammensetzen. Ich habe sie überlebt. Ich lebe.

[...]

Ihr, die unterdrückt werdet, deren Seelen und Herzen schwarz sind: In euch steckt so viel Kraft. (SH 7)

Bereits auf dieser ersten Seite wird die Logik der Internalisierung von Hassrede und Abwertung deutlich, die die Sprecherin überwinden muss, um a) zu überleben und b) zum Schreiben zu kommen, das dann wiederum c) in eine solidarische Bewegung mit anderen Betroffenen führt. Der Kampf für das eigene Überleben steht dann im Mittelpunkt des Romans, der in expliziter, ungeschöner, zum Teil brutaler Sprache das Schicksal einer jungen Schwarzen Protagonistin und Erzählerin schildert, die seit jüngster Kindheit von rassistischer Gewalt und Misogynie betroffen ist, in eine gewalttätige Beziehung gerät und unter ihrem missbrauchenden Partner zu leiden hat. Alltägliche Rassismen, die die Seele und Identität der Erzählerin verletzen, stehen neben brutalen gewaltsamen Angriffen, die sie innerhalb der Beziehung erleben muss. Der Lebensweg der namenlosen Protagonistin ist von Anfang an ein Über-Lebensweg, der sie schließlich in einer parallelen Bewegung dazu führt, sich – wie es bei Audre Lorde theoretisch vorgeschlagen wird – im Schreiben den eigenen Wert bewusst zu machen und in Verantwortung für die eigenen Kinder aus der gewaltvollen Beziehung zu fliehen.

Die biografische Konstellation führt dazu, dass die Protagonistin als Schwarzes Mädchen von Anfang an auf sich gestellt ist: Als Tochter einer *weißen*, kroatischstämmigen Mutter und eines Schwarzen Vaters aus dem Senegal, der schon gestorben ist, bevor er von der Schwangerschaft

seiner Partnerin erfahren hat, wächst sie mit dem *weißen* Stiefvater und ihrem *weißen* Bruder sowie zwei Paar *weißen* Großeltern auf. Schon in der Herkunftsfamilie kommt es zu rassistischer Abgrenzung, dann zu körperlicher Gewalt des Stiefvaters:

Mein Stiefvater war ein großer Mann mit früh ergrautem Bart und braunen kurzen stoppeligen Haaren. Ich erinnere mich, wie er auf mich herabblickt und mich anbrüllt. Er ist sehr groß und übergewichtig. Ich bin sehr klein und untergewichtig. Er ist erwachsen. Ich bin ein Kind. »Dich hat man mit der letzten Brotkruste aus dem Urwald gelockt«, ereifert er sich. Er findet es lustig. Ich weiß nicht, wie ich es finden soll. Ich verstehe nicht, was er damit meint. [...] Ich glaube, selbst schuld zu sein, dass man mich ablehnt, beschimpft oder schlägt. Und er schlägt fest zu. (SH 58)

Nach mehreren Schulwechseln in der Hauptschule angekommen, reicht es trotz parallel verlaufender Leichtathletik-Ambitionen nur für eine 2 in Sport, mit der Begründung »Du hast eine Note abgezogen bekommen, weil du körperlich im Vorteil bist. [...] Ihr habt andere Fersen als wir. Wenn ich fair sein will, bleibt mir gar nichts anderes übrig, als dir eine Note abzuziehen.« (SH 108)

Ich konnte schwer verstehen, dass die Menschen, die mir etwas beibringen sollten, mir aufgrund ihrer rassistischen Sozialisierung nicht wohlgesinnt waren. Ich war von ihnen, von ihrer fairen Behandlung und vor allem Bewertung abhängig. Die Folge war, dass ich mich von meiner frühesten Kindheit an bis ins junge Erwachsenenalter hinein nicht sicher fühlen konnte. Ich versuchte mit allen Mitteln, mich unterzuordnen, um Personen, zu denen ich in einem Abhängigkeitsverhältnis stand, keine Angriffsfläche zu bieten. (SH 108f.)

Dieser Zusammenhang der Internalisierung von rassistischer und sexistischer Ablehnung ist es, der die Protagonistin schließlich auch darauf vorbereitet, sich in ihrer Beziehung dem gewaltsamen Partner unterzuordnen. Sie duldet dessen als »Strenge« wahrgenommene Übergriffe, die bis hin zur körperlichen Verletzung reichen, über eine lange Zeit:

»Ich beuge mich seinem Willen. [...] Ich gehe immer wieder den Weg des geringsten Widerstands.« (SH 110) Die Geburt des zweiten Kindes ist es, die die Protagonistin im ersten Schritt als Bestätigung der eigenen, markanterweise körperlich akzentuierten Kraft liest:

Das Baby lächelt versonnen in meinen Armen. Mein Herz zerreißt, denn ich merke, dieses Wesen ist mein Glück und Stolz. Und auch wenn es mich an meine Grenzen bringen wird, unter diesen Umständen zwei Kinder großzuziehen, werde ich es so wie meine Tochter auch mit meinem Leben beschützen. Und vielleicht liegt es daran, dass mir die Geburt gezeigt hat, wie viel Kraft in mir steckt, vielleicht liegt es am Adrenalin, aber irgendwo in mir wächst dieses Gefühl, dass ich Kraft habe, eine unbändige Kraft. (SH 112)

Eingebunden in die expliziten Szenen von Erfahrungen der Beziehungsgewalt wird als Weg zur Selbstermächtigung der Protagonistin berichtet, wie sie, angeregt durch das Geschenk eines Notizbuches durch eine Freundin, zum Schreiben kommt:

Aber irgendwann schreibe ich auch über ihn, schreibe Sätze auf, die er gesagt hat oder gebrüllt, schreibe auf, was er tut. Und mit der Zeit gibt es kein Halten mehr. Ich schreibe, wann immer ich kann, schreibe mir alles vom Herzen, finde Worte für Gefühle, für die ich nie welche hatte. [...] Und während er mit seinem Arm das Geschirr vom Tisch und auf unseren neuen Holzboden fegt, keimt in mir dieses Gefühl auf. Ganz leicht, wie ein zarter Windhauch. [...]

Ich habe keine Angst. Und auch das ist anders. Es ist keine Angst mehr übrig. Da ist nur noch Wut. Keine Angst. [...] Jetzt gehe ich zu ihm [...] und sage: »Ich gehe, und du wirst mich nicht aufhalten.« [...]

Vier Stunden später sitze ich mit meinen Kindern im Auto und fahre in unser neues Leben. Oder nehme das mit, was von unserem Leben noch übrig ist. (SH 159–161)

Sehr deutlich erkennbar wird hier der Zusammenhang zwischen dem von außen kommenden Hass, der zunächst Angst auslöst, die dann in einem ersten, entscheidenden Schritt zu Wut wird und so handlungs-

auslösend werden kann – die ›Brücke‹ über diese Angst ist hier ganz im Sinne Audre Lordes das Schreiben, das es erstmals ermöglicht, die eigene Erfahrung zu formulieren und begreifbar zu machen als Auslöser für die Entscheidung, in eine ungewisse, aber freie Zukunft zu treten.⁴⁶

Charakteristisch bleibt die Überlebenserfahrung, die das ist, was dem Finden der eigenen Stimme im Schreiben vorausgeht. In thesenhafter Weise endet der Roman mit dieser Erfahrung, die auch die Erfahrung ist, von der wir ausgegangen waren: die Betonung des körperlichen Überlebens in einer Welt, die einem mit Hass begegnet, als Ausgangsbasis dafür, selbst überhaupt die »Stimme erheben zu können«:

Ich habe überlebt. Ich bin Überlebende von rassistisch motivierter Gewalt. Ich bin Überlebende von psychischer Gewalt. Ich bin Überlebende von Mikroaggressionen, denen ich durch systemischen Rassismus Tag für Tag ausgesetzt bin. Ich bin Überlebende einer Gesellschaft, die misogyn ist. Ich habe häusliche Gewalt durch den Partner überlebt. Ich bin eine Überlebende. Ich lebe. [...] Ich schreibe mich frei. So manche*r mag denken, dass ich all das zu wichtig nehme, und das kann ich niemandem verübeln. Aber endlich habe ich meine Stimme gefunden, und diese erhebe ich. (SH 204)

Fazit

Deutlich wird in Kuhnkes Debütroman angesichts der vielseitigen Thematisierungen körperlicher Bedrohung und Verletzung der Stellenwert, den das buchstäbliche Überleben als Grundlage dafür hat, selbst die Stimme erheben zu können. Wenn wir *Schwarzes Herz* und *Jasmina* Kuhnkes Boykott-Erklärung als Beiträge zu der eingangs zitierten Debattenkonstellation wahrnehmen und sie den Positionierungen der Buchmesse-Verantwortlichen und Deniz Yücel's gegenüberstellen, fällt

46 Vgl. Lorde, *Poetry* (Anm. 27), besonders die oben bereits zitierte Stelle ebd., 372f.

ins Auge, dass dieser Dimension des Überlebens als existenzieller Vorbedingung eines Diskurses hier der logische Vorrang gegenüber der Logik der Meinungsfreiheit gegeben wird, die eben dieser körperlichen Fähigkeit, sich überhaupt Gehör verschaffen zu können, logisch nachgeordnet erscheint. Die Diskurs-Anordnung ist anders, als sie auf den ersten Blick scheint: Während es der einen Seite um Meinungsfreiheit geht – ein Argument, das als ›kalt‹ und rational gelabelt wird –, geht es der anderen um körperliche Unversehrtheit und einen Kampf ums Überleben, der die erwartete ›Coolness‹ in der Auseinandersetzung nicht nur nicht zulässt, sondern strukturell ohne die affektive Steigerung nicht auskommen kann, geht es doch um Wut als Ressource für den antirassistischen und feministischen Kampf, die als Reaktion auf Hassserfahrungen entsteht.

»Meinungsfreiheit« kann erst später ansetzen – an einem Punkt, wo deliberative Subjektivität als garantiert gilt. Für die antirassistische und feministische Argumentation ist jedoch zentral, zu unterstreichen, dass diese notwendigen Ausgangsbedingungen des Diskurses nicht für alle potenziellen Teilnehmer ›von Natur aus‹ bestehen. Über den Kanal der sozialen Medien können diese Bedingungen zum Teil suspendiert werden, weil hier andere Logiken greifen, die nicht die körperliche Präsenz in der Kommunikation erfordern und eine spezifische Mobilisierungsdynamik ermöglichen, die sich im öffentlichen Präsenzraum so nicht erreichen lässt. Kuhnke nutzt dieses Feld jedoch, um genau solche Fragen der körperlichen Unversehrtheit und der Unverfügbarkeit des Körpers im Diskurs zu thematisieren. Auf andere Weise tut sie dasselbe im (inhaltlich von Digitalität freien) Roman, wobei der Akzent hier auf der körperlichen Unversehrtheit als Bedingung für die Diskursfähigkeit der Einzelnen liegt. Das Beispiel der Buchmesse-Debatte zeigt, verankert in Audre Lordes antirassistischer Theoriebildung, dass jeder Diskurs zunächst einmal davon abhängt, dass die an ihm Beteiligten überhaupt überleben – Jasmina Kuhnkes Aktivität auf Twitter kann man als digitalen Arm desselben Kampfes wahrnehmen, der die spezifischen Mittel und Mechanismen des Virtuellen hierzu zu nutzen versteht.

Naturschutz und Autismus

Dara McAnultys Schreiben

über sich selbst im Tagebuch und auf Twitter

Matthias Berning

»Neues Autorinnenmodell: Werde in Zukunft nur noch twitchen, podcasten, instagrammen, crowdfunden und Merchandise herstellen. Bringt vermutlich mehr, als zu schreiben und zu veröffentlichen. Dazu hab ich dann sowieso keine Zeit mehr«,¹ heißt es in einem Tweet einer Autorin aus der Selfpublishing-Szene. Es scheint, als liege dieser Druck, in mehreren Medienformaten präsent zu sein und sich ihren medialen Eigenschaften und Mechanismen anzupassen, auch auf so einem jungen Autor wie dem irischen Blogger Dara McAnulty, über dessen erstes Buch es in diesem Beitrag gehen soll. »Can ›ordinary‹ authors survive without social media? I honestly can't stomach it anymore...«,² äußert er sich auf seinem Twitter-Account. Dabei ist sein literarisches Schreiben stark von der Schreibweise des Blogs und der Tätigkeit des Twiterrns geprägt, wie im Folgenden zu zeigen ist. Es ist ein Schreiben, das gar nicht unabhängig von den digitalen Medien zu denken ist. Mit zwölf Jahren hat er seinen Blog begonnen, mit 16 sein Buch *Diary of a young naturalist* veröffentlicht,³ das inzwischen auch in französischer und deutscher

1 @PuffinsundBier auf Twitter (18.06.2022), <https://twitter.com/PuffinsundBier/status/1538160222128177153> [konsultiert am 23.03.2023].

2 @NaturalistDara auf Twitter (27.06.2022), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1541326218791981056> [konsultiert am 23.03.2023].

3 Dara McAnulty: *Diary of a Young Naturalist*, London 2021.

Übersetzung vorliegt, auf die hier zurückgegriffen wird.⁴ Mittlerweile hat er zudem zwei Sachbücher für Heranwachsende veröffentlicht, *Wild Child: A Journey through Nature* im Jahr 2021,⁵ und *A Wild Child's Book of Birds* 2022.⁶ Er hat im Alter von 18 Jahren also drei Bücher publiziert. Im vorliegenden Beitrag wird insbesondere auf das Tagebuch Bezug genommen, das man den Genres *Memoir* und *Nature Writing* zuordnen kann und das daher durchaus einen literarischen Charakter besitzt. Auf seinem Blog erklärt er seinen Zugang zur Natur:

My challenge is to encounter more wildlife and also to chronicle my experiences, love of the natural world; to have a ›diary‹ of sorts to look back on and hopefully to inspire other young people to get more involved in the natural world.

I also have Asperger's and nature helps me to understand what is going on around me and helps me focus in on my perspective of life. It relaxes me and provides me with real ways of engaging with the world. Being outside is really important to me, I'm happiest when I'm knee deep in mud, looking under rocks or staring at birds. It gives me great joy⁷

Er bloggt über Tierbeobachtungen, aber auch das Sammeln von Müll oder Aktionen, die er mit der BBC unternimmt. Seine Beiträge hatten in der Regel um die zehn Kommentare, die er regelmäßig beantwortet hat. Sein Buch, auf Deutsch mit dem Titel *Tagebuch eines jungen Naturforschers*, ist jedoch nicht eine Übernahme der Blogtexte, die kürzer als seine gedruckten Artikel ausfallen und ausführlich bebildert sind. Als Resultat aus dem Schreiben des Blogs wurde jedoch nicht nur die Idee an ihn herangetragen, aus seinem Blog ein Buch zu machen, auch dessen Schreibweise, die Verknüpfung von Vogelbeobachtung

4 Dara McAnulty: *Tagebuch eines jungen Naturforschers*, übers. von Andreas Jandl, München 2021.

5 Dara McAnulty: *Wild Child. A Journey Through Nature*, London 2021.

6 Dara McAnulty: *A Wild Child's Book of Birds*, London 2022.

7 Dara McAnulty im Blog (14.06.2016), <https://daramcanulty.com/day-one-welcome/> [konsultiert am 23.03.2023].

und dem Sprechen über Autismus sowie die Darstellung seines damit verknüpften politischen Aktivismus, bildet die Grundlage für die Arbeit am Buch. Dieses greift zudem die Bildästhetik auf und bietet eine Reihe von Schwarzweißfotos, die der Bildsprache des Blogs entsprechen und McAnulty unter anderem in der Natur zeigen, Fotos von Funden wie Vogeleiern, Steine, Landschaften. Die letzte Eintragung in den Blog ist vom 2. Januar 2019, die Veröffentlichung des Buches löst den digitalen Schreibstrom ab. Seine digitale Autorschaft überträgt sich auf Zeitungen, für die er nicht nur Interviews gibt, sondern auch schreibt, speziell für die *Irish Times*.⁸ Im Folgenden soll es jedoch vor allem um die zwei Diskurse gehen, die online und im Buch gleichermaßen vertreten sind und bereits im ersten Blogbeitrag thematisiert werden: Naturschutz und Autismus. Zwei Forschungsperspektiven ergeben sich demnach für ein Phänomen wie den jungen Autor McAnulty: die der *Disability Studies* und der *Ecocriticism*.⁹

Sein 2020 erstmals aufgelegtes Buch ist auf dem Umschlag und den Innenseiten gespickt mit Informationen über die Auszeichnungen, die es erhalten hat, unter anderem den *Wainwright Preis* für *Nature Writing* und den *Narrative Non-Fiction British Book Award 2021*,¹⁰ mit *Blurbs*, also lobenden Worten von namhaften Persönlichkeiten, die das Buch vor Erscheinen erhalten haben und es so bewerben, und zahlreichen Zitaten aus verschiedenen Rezensionen auch größerer Zeitungen. Zwei dieser *Blurbs* seien hier herausgehoben, weil sie Auskunft über die online, im Fernsehen wie in Buchform aktiven Diskurse geben, an denen McAnultys Buch und auch seine Aktivitäten bei Twitter teilnehmen. Der eine stammt vom britischen Filmemacher und Fernsehmoderator Chris

8 Vgl. z.B. Dara McAnulty: Nature Can Heal the Heart During the Bleakest of Times (01.01.2022), <https://www.irishtimes.com/news/environment/dara-mcanulty-nature-can-heal-the-heart-during-the-bleakest-of-times-1.4761026> [konsultiert am 23.03.2023].

9 Ein Beispiel für Forschung zu Behinderung in der germanistischen Literaturwissenschaft ist Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Literary Disability Studies. Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft*, Würzburg 2019; für *Ecocriticism* Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Eine Einführung*, Stuttgart 2016.

10 McAnulty, *Diary* (Anm. 3), Umschlag vorne.

Packham und lautet: »It's a diary but essentially timeless – It's about enduring. It's about passion, beauty and connection. It's really, really special.«.¹¹ Packham ist in Großbritannien eine Berühmtheit, wie David Attenborough ist er Naturfilmer, seine Beiträge sind regelmäßig bei der BBC zu sehen. Er moderiert jedoch auch große Abend-Shows, die sich an ein breiteres Publikum wenden. Auf Twitter zeigt er sich als ein Aktivist für den Naturschutz,¹² der sich regelmäßig mit der britischen Politik anlegt, die seines Erachtens viel zu wenig für den Umweltschutz tut. Packham hat McAnulty auch ins Fernsehen gebracht – er dankt ihm am Schluss seines Buches

für Freundschaft und Geduld, als du der Klangboden meiner Teenagerangst wurdest. Du hast meine Wurzeln getränkt und gabst mir Zuversicht zu wachsen. Danke für deinen unbeirrbaren Einsatz für die Natur und dafür, dass du die Stimmen so vieler junger Naturschützer und Aktivisten weithin hörbar machst.¹³

Packham und mit ihm McAnulty stehen für Naturbeobachtung und ihren Schutz. Die Warnung vor dem Klimawandel ist nur ein Teil davon, im Zentrum steht eher der Verlust von Biodiversität und die Tatenlosigkeit der Politik. Das ist der eine Diskurs, der McAnultys Autorschaft online wie im Buch ausmacht. Der andere wird durch den Blurb des amerikanischen Journalisten und Buchautors Steve Silberman gekennzeichnet: »Dara is only 16 and autistic, and he is already on his way to becoming one of the most talented and passionate writers of our era«. Silberman hat 2015 das Buch *NeuroTribes: The Legacy of Autism and the Future of Neurodiversity* veröffentlicht,¹⁴ ein wissenschaftshistorisches wie kulturkämpferisches Buch über die Geschichte des Autismus und

11 Ebd., 6.

12 Vgl. @ChrisGPackham auf Twitter, <https://twitter.com/chrisgpachham> [konsultiert am 24.03.2023].

13 McAnulty, Tagebuch (Anm. 4), 252.

14 Steve Silberman: *NeuroTribes. The Legacy of Autism and the Future of Neurodiversity*, New York 2015.

den Kampf autistischer Menschen um Anerkennung und Gleichberechtigung.¹⁵ Indem er auf Twitter lobend auf McAnultys Buch verweist, schließt er es in diesen sehr spezifischen Diskurs um Autismus mit ein. Vielleicht nicht ganz zufällig kommt der Umstand hinzu, dass Chris Packham ebenfalls autistisch ist und diese Tatsache mit seinem Umweltengagement verknüpft, wie wir dies von Greta Thunberg kennen. Auch in Deutschland gibt es den Fußballblogger Jason von Juterczenka alias »Wochenendrebell«, der als Teenager mit seinem Vater Fußballstadien besucht, aber auch ein Naturschutzbuch veröffentlicht hat und als Aktivist und Redner bei den Demonstrationen von Fridays for Future teilnimmt.¹⁶ In den USA finden sich autistische Klimaaktivisten wie John Upton oder Eric Holthaus.¹⁷ Dara McAnulty liefert in seinem Buch eine Begründung, warum viele Autistinnen und Autisten diese Passion für Naturschutz haben.

McAnultys Schreiben im Buch und online als Teilnahme am Autismus-Diskurs

Zunächst soll jedoch der spezifische Diskurs um Autismus herausgearbeitet werden, an dem die Genannten teilnehmen. Es geht dabei weniger darum, aufzuklären, was Autismus nach medizinischen Kriterien ist, sondern um ein Sprechen der Betroffenen darüber. Trotzdem kann eine Rekapitulation der medizinischen Kriterien nicht schaden, weil in öffentlichen Debatten oft unzutreffende Klischees verbreitet sind und das Adjektiv autistisch zumeist synonym mit unsozial oder solipsistisch verwendet wird, was von den Betroffenen selbst überwiegend als behindertenfeindlicher Sprachgebrauch kritisiert wird.

15 Steve Silberman: *Geniale Störung. Die geheime Geschichte des Autismus und warum wir Menschen brauchen, die anders denken*, übers. von Harald Stadler, Barbara Schaden, Köln 2016.

16 Vgl. @wochenendrebell auf Twitter, <https://twitter.com/wochenendrebell> [konsultiert am 23.03.2023].

17 Vgl. @johnupton auf Twitter, <https://twitter.com/johnupton> und @ericholthaus, <https://twitter.com/ericholthaus> [beide konsultiert am 23.03.2023].

Bis vor kurzem gab es in der psychiatrischen Nomenklatur noch drei Formen von Autismus, die heute als veraltet gelten: den frühkindlichen Autismus, den atypischen Autismus und den Asperger-Autismus, der als vermeintlich mildere Form, wie sie bei Greta Thunberg diagnostiziert wurde, aufgefasst wird. Weil autistische Kinder irgendwann autistische Erwachsene sind und die Entscheidung, wann man wie stark betroffen ist, durchaus beliebig ausfallen kann, sind diese Bezeichnungen vom allgemeineren Begriff der Autismus-Spektrum-Störungen abgelöst worden. Es handelt sich somit um ein Spektrum von Symptomen, die in sehr unterschiedlicher Form auftreten können. Diese Begriffsänderung findet sich sowohl in dem von der WHO herausgegebenen Handbuch ICD-11, der International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems, datiert auf den 1. Januar 2022,¹⁸ wie auch im DSM-5, dem Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders vom Mai 2013.¹⁹ Wenn Greta Thunberg von sich als Asperger-Autistin spricht, so ist das eine medizinisch seit kurzem veraltete Diktion, die jedoch noch gebräuchlich ist. Drei charakteristische Merkmale von Autismus kann man anhand der neueren Forschung ausmachen, deren Kenntnis für die Lektüre von Dara McAnultys Texten verständnisfördernd sind: Erstens handelt es sich um eine Entwicklungsstörung, die sich körperlich, mental oder geistig bis ins Erwachsenenalter zeigen kann; zweitens um Kontaktschwierigkeiten, eine schwach ausgebildete Intuition für soziale Situationen, die aber durch intellektuelle Anstrengung ausgeglichen werden kann; und drittens um eine stärker oder schwächer ausgebildete Reizbarkeit durch Sinneseindrücke – Sonnenlicht kann zum Beispiel als zu grell empfunden werden, es besteht eine Empfindlichkeit gegenüber Geräuschen, Gerüchen oder Berührungen. Intellektuelle oder körperliche Einschränkungen können mit Autismus einhergehen, müssen dies aber nicht. Häufig sind Komorbiditäten

18 Vgl. <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/437815624> [konsultiert am 24.03.2023].

19 Vgl. für Autismus-Spektrum-Störung (F 84.0) Peter Falkai u.a. (Hg.): *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5*, Göttingen 2015, 64–76.

wie Depressionen oder Angststörungen. Es handelt sich also um ein breites Spektrum an Erscheinungsformen, das sich auch nicht linear in mild und schwerwiegend unterteilen lässt. Ein Mann im Rollstuhl ohne Sprechfähigkeit kann mithilfe von entsprechenden Technologien trotzdem intellektuell anspruchsvolle Texte verfassen, wäre also gleichermaßen schwer und leicht behindert. Nach wie vor üblich sind jedoch Zuschreibungen wie hochfunktionaler und niedrigfunktionaler Autismus, aber die Autistinnen und Autisten, die sich zu äußern in der Lage sind, wehren sich gegen derartige Kategorisierungen. Und genau das macht den gegenwärtigen Diskurs aus, an dem Dara McAnulty und die anderen Genannten teilnehmen. Sie sprechen für sich selbst und scheuen nicht davor zurück, den Autismus-Forschenden zu widersprechen, wenn deren Beobachtungen und Schlüsse ihrer eigenen lebensweltlichen Erfahrung nicht entsprechen. Es gibt in den USA das ASAN, das *Autistic Self Advocacy Network*,²⁰ das Sprachrohr der Autistinnen und Autisten sein will. Ein Beispiel dafür ist das Buch *We are not broken* des amerikanischen latinostämmigen Journalisten Eric Garcia,²¹ selbst ein Autist, das sich gegen die Kategorisierungen richtet und den Blick auch auf Themen wie *race* und *gender* bei autistischen Menschen lenkt. Insofern sind McAnultys Blog, sein Buch und sein Twitter-Account Beispiele für *autistic self advocacy*, weil er seinen Autismus anhand seiner eigenen Lebenserfahrungen zeigt und eine Wahrhaftigkeit beansprucht, die sich aber nicht gegen die Wissenschaft richtet, sondern entlang der neuesten Forschung argumentiert. Dazu gehört auch, wie Steve Silberman im Titel seines Buches bereits ankündigt,²² nicht von Defiziten zu reden, die Autisten ausmachen, sondern von ihrer Diversität. Autistische Menschen sind demnach neurodivers, ebenso wie Menschen mit ADHS oder Tourette-Syndrom, und nichtautistische Menschen sind neurotypisch. Autismus bedeutet demnach, dass das Gehirn einfach anders verdrahtet ist als bei der Mehrheit. Hier wird also

20 Vgl. <https://autisticadvocacy.org/> [konsultiert am 24.03.2023].

21 Eric Garcia: *We're Not Broken. Changing the Autism Conversation*, Boston, Mass./New York 2021.

22 Silberman, *NeuroTribes* (Anm. 14).

mit dem sozialen Modell von Behinderung in Abgrenzung vom medizinischen Modell argumentiert. Das soziale Modell sieht die Behinderung in erster Linie in gesellschaftlich verursachten Barrieren bei sozialer Teilhabe behinderter Menschen und nicht in ihrer körperlichen oder geistigen Beschaffenheit. McAnultys Buch kann man demnach auch als ein Werben um Anerkennung seiner Identität lesen, nur würde eine derartige Lesart zu kurz greifen.

Vogelbeobachtung, Aktivismus im Naturschutz und Alltag eines autistischen Teenagers: McAnultys Tagebuch

»Mein Herz ist das eines Naturforschers, mein Kopf der eines Wissenschaftlers, der ich werden will, und meine Knochen sind alt und morsch und ächzen, wenn ich sehe, wie gleichgültig und grob wir mit der Natur umgehen.«²³ So leitet er sein Buch ein, weist auf seinen Blog hin, der viel Aufmerksamkeit erlangt hat und ihm mehrfach die Ermunterung eingebracht hat, daraus ein Buch zu machen. Seine Passion, die er beschreibt, ist die der Vogelbeobachtung. Die jahreszeitbedingte Abwesenheit mancher Vögel hat ihn zum Lesen vogelkundlicher Bücher gebracht, sodass er mit der Zeit ein profundes Wissen aufgebaut hat. So findet er einen Weg zum Verständnis der Natur, Vogelstimmen geben ihm einen Takt für den Tag. Ganz im Gegensatz steht dazu der Lärm von »Flugzeugen, Autos, Stimmen, Anweisungen, Fragen, sich wandelnden Gesichtszügen und schnellem Geplapper«,²⁴ mit dem er nicht Schritt halten kann und vor dem er sich in die Natur zurückzieht. Ein Beispiel für sein Nature Writing sei hier gegeben, das so viele Auszeichnungen erhalten hat: Ein Tordalk

wackelt auf den Wellen und bleibt erstaunlicherweise trotz der aufgewühlten See mit den anderen Vögeln seiner Gruppe in fester Formation. Diese Vögel sehen so klug aus, sogar wenn sie im Meer schwanken.

23 McAnulty, Tagebuch (Anm. 4), 9.

24 Ebd., 21.

Ich entdecke einen stromlinienförmigen Basstöpel (unseren größten Meeresvogel) am Himmel, der elegant herumschwenkt – er kann erstaunliche hundert Stundenkilometer schnell werden, wenn er sich auf der Jagd nach Nahrung ins Wasser stürzen lässt, aber dieses Schauspiel habe ich noch nie gesehen. Basstöpel sind schöne Vögel, haben bemerkenswerte Augen, jugendstilartige Linien und knapp zwei Meter Spannweite.²⁵

Diese Mischung aus persönlicher und emotionaler Beobachtung und dem Einfließenlassen von lexikonartiger Information zeigt noch den Einfluss der Naturfilmer wie Attenborough oder Packham, bekommt aber durch die Perspektive eines autistischen Teenagers einen eigenen Ton. Zuweilen zitiert er Verse aus Gedichten, die seine Vogel-Impressionen untermalen. Grelle Farben und Lärm sind ihm unerträglich, natürliche Geräusche kann er besser verarbeiten, die Natur ist sensorisch für ihn ein Ruhepunkt,²⁶ ein »Fluchtpunkt«.²⁷ Diese Rolle kann aber auch klassische Punkmusik übernehmen wie *The Clash*, *The Buzzcocks* u.a.,²⁸ womit er im Buch auch die Bandshirts kontextualisiert, die auf seinen Twitter-Fotos immer wieder zu sehen sind. Seine Mutter und seine zwei Geschwister sind nicht nur auch autistisch, Vater und Mutter hören auch gerne den Punk der späten 1970er. Zu seiner autistischen Persönlichkeit gehört auch ein endloser Faktenbedarf,²⁹ speziell zur Natur und Vogelwelt, der ihm aber nicht unbedingt guttut. Nur bei der gemeinsamen Vogelbeobachtung mit Biologinnen und Biologen kann er besser zur Ruhe kommen. Zuweilen klagt er über Depressionen,³⁰ die ihn bei größeren Veränderungen wie einem Wohnortwechsel heimsuchen können. »Durch meinen Autismus bin ich Perfektionist«, schreibt McAnulty, »und versuche immer zu zeigen, dass ich eigentlich

25 Ebd., 31.

26 Vgl. ebd., 33.

27 Ebd., 61.

28 Vgl. ebd., 40.

29 Vgl. ebd., 82.

30 Vgl. ebd., 110.

ein Blender bin, ein Versager«. ³¹ Er sieht sich nicht als einer, der viele Follower in den sozialen Medien hat, Dinge sagt, denen viele Menschen zustimmen, wenn er sich über den Klimawandel aufregt. Er sagt:

Ich habe immer geglaubt, ich würde für etwas eintreten, und hatte schon das Gefühl, meine Stimme würde gehört. Auf meine Art dachte ich, ich kämpfe für die Natur, wenn ich auf lokaler Ebene etwas unternahm, in meiner Schule, und zur Wissenschaft beitrug, wenn ich Daten und Zahlen sammelte und an Protesten teilnahm. ³²

Er sieht seine körperlichen und geistigen Kräfte als begrenzt an, obwohl er schon vor Erscheinen des Buches eine größere Aufmerksamkeit und Bestätigung erhalten hat. Trotz des Tagebuchcharakters des Buches erhebt es einen literarischen Anspruch. Dieser wird zum einen durch die poetische Sprache der Naturbeobachtungen wie im obigen Zitat eingelöst, aber auch durch Referenzen erzeugt, indem er mehrfach Seamus Heaney zitiert, zudem erwähnt er ein Buchgeschenk des Schriftstellers Robert Macfarlane, das er als »Geschenk von einer Generation an die nächste. Vom etablierten Schriftsteller an den Anfänger« bezeichnet. ³³ Überdies ist für den 7. August 2018 ein Gedicht aus seiner Feder verzeichnet, ³⁴ das er bei einem von Chris Packham organisierten Protestmarsch vorgetragen hat. Dieser Marsch führt ihn bis zur *Downing Street Number 10*, wo die Protestierenden ein Manifest persönlich abgeben. Es ist nicht das einzige Gespräch mit hohen Politikern, das er in seinem Tagebuch schildert. Seine Texte über die Natur werden gar im Museum präsentiert, den Kontakt zu anderen Autorinnen und Autoren hat er über Twitter hergestellt. Für ihn sei Twitter ein Segen, schreibt er:

Denn obwohl ich mich draußen in der »echten« Welt nicht sehr gewandt unterhalten konnte, erlauben mir Plattformen wie Twitter, ich

31 Ebd., 112.

32 Ebd., 112f.

33 Ebd., 160.

34 Vgl. ebd., 122.

selbst zu sein, mit einer Klarheit zu sagen, was mein Herz und Hirn bewegt, die sonst nicht möglich wäre.³⁵

Die sozialen Netzwerke erleichtern seinen Aktivismus für die Natur, den er jedoch regelmäßig hinterfragt, weil er durchaus von Selbstzweifeln geplagt wird. Er fragt:

Täuschen wir uns, wenn wir annehmen, dass unsere Vorfahren eine engere Verbindung zur Natur hatten? [...] Aber wenn wir in der Vergangenheit so naturverbunden waren, was lief dann falsch? [...] Ich habe das Bedürfnis, Mut zu zeigen, bin mir aber unsicher, auf welche Weise. Die Welt ist meistens so verwirrend. Der Lärm, die Bilder, die Anweisungen, Befehle, Forderungen. [...] Das zu übertönen scheint unmöglich. Sollten wir uns damit zufriedengeben, ein kleines Eckchen unserer Welt zu verändern? Einem Kind eine Kastanie zu zeigen, wird am Wirtschaftssystem wenig ändern oder an der fossilen Brennstoffindustrie oder an der Verschwendung natürlicher Ressourcen. Mein innerer Aufruhr muss aber irgendwohin führen.³⁶

Sein Thema ist aber nicht zuerst der Klimawandel, sondern der Verlust der Biodiversität, sodass er sich *Extinction Rebellion* anschließt und für die irische Gruppierung eine Rede hält. Trotz der Beteiligung an derartigen Protestaktionen, wo er Teil einer Gemeinschaft ist, fühlt er sich »unbeholfen und machtlos«.³⁷ Für ihn sind Gruppenerlebnisse ein zweischneidiges Schwert. Einerseits sucht er soziale Kontakte, andererseits droht immer die Gefahr einer Reizüberflutung und Erschöpfung. Hinzu kommt der Umstand, dass er in seiner Schulzeit immer wieder Opfer von Mobbing geworden ist. Er beschreibt, wie er und Mitschüler mit ähnlichen autistischen Zügen Angst hatten, in der Schulpause nach draußen zu gehen, um nicht zur Zielscheibe zu werden. »So als würden wir neonfarbene Signalschilder herumtragen, auf denen steht: Los hau

35 Ebd., 163.

36 Ebd., 168.

37 Ebd., 180.

mir eine rein, weil ich anders bin«. ³⁸ Der Autismus-Experte der Universität Freiburg, Ludger Tebartz van Elst, der von Betroffenen besonders positiv aufgenommen wird, betont »die häufigen und oft sehr traumatischen Erfahrungen mit Ausgrenzung, Mobbing sowie die häufigen und sich oft wie ein roter Faden durch das Leben ziehenden Missverständnisse und beruflichen und privaten Konflikte«. ³⁹ Im Verlauf seines Tagebuchs zeigt sich, dass McAnulty nach einem Schulwechsel gerade durch sein Eintreten für den Naturschutz und sein enzyklopädisches Wissen eine Gruppe Heranwachsender um sich scharen kann, die verschiedene Aktionen unternehmen. Dieses Wissen entsteht aus dem, was die Autismus-Forschung »Spezialinteressen« nennt, also Wissensfeldern und Faktenkenntnissen, die mit besonderer Akribie und Fokussierung verfolgt und vermehrt werden. McAnulty beschreibt sein Spezialinteresse, die Vogelbeobachtung und den Umweltschutz, so:

Wenn wir (mit »wir« meine ich Autisten) uns für etwas interessieren, würden die meisten Menschen von einer Obsession sprechen. Faktisch ist es aber keine Obsession. Es ist nicht gefährlich, ganz im Gegenteil. Sich mit einem Thema ganz genau zu beschäftigen ist befreiend und wichtig für die Funktionsweise meines Gehirns. Es beruhigt und entspannt; Informationen sammeln, Muster erkennen, Dinge ordnen und in eine Reihenfolge bringen ist ein Muskel, den ich trainieren muss. Ich nenne es lieber Leidenschaft, Ja! Und es ist wirklich wichtig, dass wir unseren Leidenschaften nachgehen können. ⁴⁰

In diesem Kontext wird auch das *Stimming*, das selbststimulierende Verhalten erklärt. Es handelt sich dabei um repetitives Verhalten, das Stress abbauen soll. McAnulty zwirbelt seine Haare, was durchaus auch neurotypische Menschen tun, er wiegt sich aber in vermeintlich unbeobachteten Momenten hin und her – und dieses Wiegen mit dem Oberkörper wird gemeinhin als typisches autistisches Verhalten aufgefasst. Viele

38 Ebd., 153.

39 Vgl. Ludger Tebartz van Elst: Hochfunktionaler Autismus bei Erwachsenen, in: Fortschritte der Neurologie · Psychiatrie 87/7 (2019), 381–397, hier: 392.

40 McAnulty, Tagebuch (Anm. 4), 147.

versuchen, diese Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit unter Kontrolle zu halten, das nennt man dann Maskieren, also so zu tun, als wäre man »normal«. Auch sein Schreiben ist von seinem Autismus geprägt und motiviert. Wie viele Betroffene kann er die Sinneseindrücke, die Erlebnisse nicht in Echtzeit verarbeiten:

Normalerweise ist es beängstigend viel Input, wenn Augen, Ohren und Haut ihre Informationen alle zeitgleich an mich senden. Solche Reizüberflutung heißt, dass ich das Erlebte größtenteils erst später am Tag verarbeiten kann, in einem dunklen Raum, wo ich die Momente noch einmal komplett neu erlebe und alles rausschreibe, um mir den Kopf zu leeren.⁴¹

Das Schreiben, so betont er an anderer Stelle, lässt ihn die Dinge erst wirklich real erleben, erst dann kann er die Eindrücke sortieren und verarbeiten. Das Präsens, das er für seine Beschreibungen wählt, ist dabei auch eine Art der Vergegenwärtigung, die typisch für das Nature Writing ist. Das ergänzt die Forschung um Schreibprozesse noch einmal um eine weitere Facette, wenn man den Blick auf neurodiverse Autorinnen und Autoren lenkt: Schreiben ist hier nicht eine Form rückwärtsgerichtetes Erinnerens, sondern Teil jener Verarbeitung von Sinnesdaten, die sich bei neurotypischen Menschen unmittelbar vollzieht.

Ähnliches wird auch für Greta Thunberg gelten, die sich über ihren Autismus lange nicht so detailliert und kenntnisreich äußert wie McAnulty. Sie hat er auf Twitter kennengelernt, »wir folgen uns schon eine ganze Weile« sagt er,⁴² und er findet es großartig, aufregend, kraftspendend, dass sie ein so großes Interesse in den Medien erfahren hat. Allerdings macht es ihm auch Angst – hier kommen seine Selbstzweifel zum Vorschein, zudem sind Angstzustände tägliche Begleiter von Autistinnen und Autisten, ebenso wie der ständige Konflikt zwischen dem Wunsch nach sozialer Nähe und dem Bedürfnis, sich zum Schutz vor

41 Ebd., 229.

42 Ebd., 167.

Überreizung zurückzuziehen.⁴³ Das wird auch an anderer Stelle deutlich, wenn er bemerkt:

[W]er ohne eine Gemeinschaft immer nur auf sich allein gestellt ist, kann schwerer Ideen austauschen und wachsen. Ich bin so daran gewöhnt, meine Gedanken für mich zu behalten und mich in Räumen aufzuhalten, in denen nur ich und meine Familie sind. Aber jetzt kräuseln sich die Wellen in der digitalen Onlinewelt, schwappen hinüber in die reale Welt von Aktionen, Aktivismus und sozialem Austausch. Und es wogt weiter. Ich muss mich treiben lassen, mitwirbeln, muss mich aber auch zurückziehen zu meinem eigenen Fundament.⁴⁴

Insofern ist das Buch auch eines über seine fortschreitende Adoleszenz, hinaus aus dem Kokon der familiären Sphäre in die Gesellschaft. Durch den Schulwechsel hat er Fortschritte erlebt, das Mobbing hat weitgehend aufgehört, sein Schreiben und sein Aktivismus bekommen schon vor der Publikation des Tagebuchs eine stetig wachsende Aufmerksamkeit. Insgesamt mag das Buch zwar zum einen dem Genre des *Memoir*, der Tagebuchliteratur, angehören und zum anderen dem *Nature Writing*, aber eigentlich ist es ein Buch über Autismus und Aktivismus und wie beides zusammengehören kann. Identität und Diversität spielen eine derart große Rolle in diesem Werk, dass es nicht einfach das Tagebuch eines Heranwachsenden ist. Durch seine Jugend und seinen Autismus bekommt sein Schreiben einen Grad an Authentizität zugeschrieben, den erwachsene Autorinnen und Autoren nicht so leicht erhalten können. Die Vielzahl der Auszeichnungen für sein Schreiben schon vor diesem Buch zeigt, wie die Gesellschaft diese Authentizität erwünscht und braucht. McAnulty hat an Neujahr 2023 die British-Empire-Medaille für seine Verdienste für die Umwelt und Menschen mit Autismus erhalten und ist ihr jüngster Träger. Etwas maliziös könnte man behaupten, dass die Gesellschaft womöglich ein schlechtes Gewissen gegenüber einer Gruppe von Menschen hat, die, wie Steve Silberman in

43 Vgl. ebd.

44 Ebd., 233.

seinem Buch nachgewiesen hat, bis in die Gegenwart hinein sozial benachteiligt und diskriminiert worden ist.⁴⁵ Hinzu kommt der Vorwurf der Generation um McAnulty und Thunberg an die Erwachsenen, nicht genug für Klima und Umwelt getan zu haben. Dara McAnulty erhält durch sein sachbezogenes Interesse für Wissensgebiete in jungen Jahren eine hohe Akzeptanz der Erwachsenen, weil er sich weitaus weniger für alterstypische Dinge interessiert.

@NaturalistDara – McAnulty auf Twitter

Auch sein Auftritt auf Twitter lebt von dieser Zuschreibung von Authentizität, die aus Jugend und Autismus erwächst. Dabei agiert er wie ein erfahrener Autor: Er retweetet Tweets, die ihn direkt ansprechen oder ihn lobend erwähnen, die Ankündigungen von Interviews und Buchveröffentlichungen sind, ebenso positive Erwähnungen seiner Bücher, er verlinkt auf anstehende Lesungen und Interviews, nutzt also insgesamt seinen Account als einen Marketing-Kanal. Zugleich äußert er sich aber auch wie in seinem Tagebuch. Man konnte die nervliche Anspannung während seines schulischen Examens verfolgen, wo es um die »A-Levels« ging, mit Freude und Erleichterung teilt er die Zusage zu seinem Studienplatz an der Universität von Cambridge für Naturwissenschaften.⁴⁶ Er bedankt sich bei seinen Followern dafür, dass sie seinen Weg begleitet haben:

Cekebrating!! [sic!] If someone had told me 2 years ago that this awkward anxious bullied autistic kid would be publishing his 3rd book at 18 before heading off to the University of Cambridge to study Natural Sciences; I would've thought they were insane!! But here we are! Proud!⁴⁷

45 Vgl. Silberman, *NeuroTribes* (Anm. 14).

46 @NaturalistDara auf Twitter (18.08.2022), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1560189604745170945> [konsultiert am 24.04.2023].

47 @NaturalistDara auf Twitter (15.09.2022), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1570492501278228481> [konsultiert am 24.04.2023].

Auch die Bildästhetik des Blogs und des Buchs wird aufgegriffen, wenn es um seine Aufnahme nach Cambridge geht. Es ergibt sich eine Persona aus drei Ebenen: dem erwachsen gewordenen autistischen Kind, das gerne Punk hört, dem Buchautor, der sehr aktiv seine Bücher bewirbt, und dem politischen Aktivist, der auch Filmchen von Chris Packham teilt, sich über die britische Politik aufregt oder etwa eine Rede auf der Klimakonferenz in Glasgow teilt. Er hat aber auch die dunkle Seite der sozialen Medien erlebt, nämlich einen Shitstorm, nachdem er Stellen in dem *Memoir* von Kate Clanchy, mit dem Titel *Some Kids I Taught and What They Taught Me* kritisiert hatte, in dem sie autistische Kinder als »selt-sam« und im »ASD-Land« lebend beschrieben hat.⁴⁸ Daraufhin hat seine Mutter den Twitter-Account für einige Zeit betreut, um ihn vor den Kommentaren zu schützen. Bei den Texten, die er vor seinem achtzehnten Geburtstag publiziert hat, darf man sicher sein, dass, mal mehr, mal weniger, die Eltern einen Blick auf seine mediale Präsentation hatten. Es handelt sich schließlich um einen Heranwachsenden, der durch seinen Autismus besonders verletzlich und schutzbedürftig ist. Trotzdem muss man die hochprofessionelle Performanz konstatieren, mit der McAnultys digitale Kanäle kuratiert werden. Und daher ist es trotz der Hassliebe, die er wie viele Menschen gegenüber den sozialen Medien empfindet, keine Überraschung, wenn er nach der Übernahme Twitters durch Elon Musk schreibt:

So is everyone leaving here, because my followers are having a mass exodus it seems?! I'm not leaving! I've curated a space I love & that has given me back immeasurably. I hope many of you stay & find a way to make it work.⁴⁹

48 Vgl. Monisha Rajesh: Pointing Out Racism in Books Is Not an »Attack« – It's a Call for Industry Reform (13.08.2021), <https://www.theguardian.com/books/2021/aug/13/pointing-out-racism-in-books-is-not-an-attack-kate-clanchy> [konsultiert am 24.03.2023].

49 @NaturalistDara auf Twitter (06.11.2022), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1589171055041871872> [konsultiert am 24.03.2023].

Es ist nicht nur ein sorgsam kuratierter Raum, den er für die Werbung für seine Bücher benutzt, und um seinem ökopolitischen Aktivismus Reichweite zu verleihen (wie etwa bei der COP26, United Nations Framework Convention on Climate Change, 26th Conference of the Parties).⁵⁰ Twitter war lange Zeit auch ein Medium für behinderte Menschen, dass es ihnen ermöglichte, an öffentlichen Diskursen teilzunehmen. Diese Option ist durch die neue Firmenpolitik des Mediums in Gefahr,⁵¹ die auf eine Moderation von beispielsweise ableistischer Hatespeech weitgehend verzichtet. Auch Dara McAnultys Performanz auf dem Medium kann als ein Beispiel für die Nutzung so eines Möglichkeitsraums angesehen werden:

Hip hip hooray 19 today!! My teenage years started off hellishly: bullied, isolated & not really wanting to exist. Then I found my voice, transformed it with words. I poured my autistic soul onto the page and I grew into my own strength.⁵²

Letztendlich ist sein Schreiben des Tagebuchs nicht von der digitalen Schreibweise zu trennen: Kontakte, die er auf Twitter geknüpft hat, prägen sein Leben und werden literarisch im Tagebuch verarbeitet, das wiederum in den sozialen Medien von Dara McAnulty kommentiert und beworben wird.

50 Vgl. @NaturalistDara auf Twitter (06.11.2021), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1589171055041871872> [konsultiert am 25.03.2023].

51 Vgl. Eric Garcia: Elon Musk Is Locking Twitter's Disabled Users Out of His »Town Square« (01.03.2023), <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/elon-musk-making-twitter-inaccessible-disabled-users-rcna72588> [konsultiert am 01.04.2023].

52 @NaturalistDara auf Twitter (31.03.2023), <https://twitter.com/NaturalistDara/status/1641873513731481618> [konsultiert am 01.04.2023].

Autor:innenverzeichnis

Jenifer Becker: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft der Universität Hildesheim (Postdoc), Autorin; *Forschungsschwerpunkte:* Digitale Literatur/digitale Texte (Schwerpunkt: KI-Tools zur Textgenese, Schreiben mit neuronalen Netzwerken (GPT-3) sowie Einwirkungen technologischer Entwicklungen auf Schreibprozesse und Schreibpraktiken), Populäre Literatur/Populärkultur (Chick Lit, Gaming, Fantasy), Autobiografische Schreibpraktiken/Autofiktion, Gender Studies/intersektionale Perspektiven auf Texte sowie Kulturproduktion und Schreibpraxis/Schreiblehre: Von elementaren Schreibformen bis hin zur Entwicklung von Narrationen (Story), Figuren und Lektorat.

Publikationen: Distanz als kreatives Werkzeug, in: Hannes Bajohr: Schreiben in Distanz, Hildesheim 2023, 9–19; Talking with GPT-J about Literature, Writing and Writing Practice (2022), in: neuerordner7.art, https://www.neuerordner7.art/downloads/Gespraech_mit_GPT_J_Becker.pdf; Dear GPT-3: Collaborative Writing with Neural Nets, in: Robin Auer, Dietmar Elflein, Sebastian Kunas, Jan Röhnert, Eckart Voigts (Hg.): Artificial Intelligence – Intelligent Art. Human Machine Interaction and Creative Practice, Bielefeld 2023 (im Erscheinen).

Matthias Berning: Privatdozent am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen University, *Forschungsschwerpunkte:* Literatur und Wissen der Moderne, Geschichte der Avantgarden.

Publikationen: Einstein, Grosz, die Kunst und die Weimarer Republik, in: Jasmin Grande, Maria Männig, Eva Wiegmann, Walter Delabar (Hg.): Carl Einstein Re-Visited, in: JUNI-Magazin für Literatur und Kultur 59/60 (2022), 155–167; Ethnologischer Blick und hermeneutische Skepsis: Ernst Grosse und Carl Einstein über ostasiatische bzw. japanische Kunst, in: Temesvarer Beiträge zur Germanistik 18 (2021), 117–134; Schlager von Klasse. Popliterarische Elemente in einigen Benn-Gedichten, in: Stephan Kraft, Holger Hof (Hg.): Benn-Forum 2021, 165–185; Anemonenschwert und Lydditgranate. Gottfried Benns inszenierte Dichtergenese im Ersten Weltkrieg, Göttingen 2021; Literatur und Problemendenken. Über ungelöste Probleme im Horizont einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte, in: Scientia poetica 24/1 (2020), 289–306.

Marcella Fassio: Postdoc an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (Freie Universität Berlin) mit einem DFG-Projekt zu Narrativen weiblicher Erschöpfung um 1900 und 2000; *Forschungsschwerpunkte:* Gegenwartsliteratur, literarische Moderne, Krankheitsnarrative, digitale Autor:innenschaft, feministische Literaturwissenschaft, Narratologie, Subjekt- und Praxistheorie.

Publikationen: Neoliberale Arbeitswelten und Erschöpfung in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht* und Kathrin Weßlings *Super, und dir?*, in: Corinna Schlicht, Marie Kramp, Janneke Eggert (Hg.): Ästhetische und diskursive Strategien zur Darstellung von Arbeit in der deutschsprachigen Literatur seit 2000, Paderborn 2023, 57–74; Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften, Bielefeld 2021; Sich gesundschreiben? Erzählen zwischen Selbstermächtigung und Normativität in Mental Health Blogs, in: Letizia Dieckmann, Julian Menninger, Michael Navratil (Hg.): Gesundheit erzählen. Ästhetik, Performanz und Ideologie seit 1800, Berlin/Boston, Mass. 2021, 187–209; »Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern«. Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre, in: Jahrbuch Literatur und Medizin 11 (2019), 13–41.

Lena Hintze: Projektassistentin am Literaturhaus Lettrétage; *Forschungsschwerpunkte:* Autor:innenlesungen, Medien der Literatur.

Publikationen: Lesen/Sehen/Hören. Thomas Kling führt sein Gedicht *effi b.*; *deutschsprachiges polaroid* auf, in: Charlotte Coch, Torsten Hahn, Nicolas Pethes (Hg.): Lesen/Sehen. Literatur als wahrnehmbare Kommunikation, Bielefeld 2023, 93–112; Auftritte statt Bücher? Die Wiener Gruppe als Live-Act, in: Alina Boy, Vanessa Höving, Katja Holweck (Hg.): *Ve-xierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2021, 125–145; *Werk ist Weltform*. Rainald Goetz' Buchkomplex *Heute Morgen*, Bielefeld 2020.

Elias Kreuzmair: Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion und literarische Verfahren nach der Digitalisierung«; *Forschungsschwerpunkte:* Geschichte des Lesens, Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Literaturtheorie und Theoriesgeschichte, Pop.

Publikationen: Hg. mit Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher: *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2022; *Der Hundsbuchstab: Zu den Tier-Beispielen in Valentin Ickelsamers Die rechte weis auff's kürzist lesen zu lernen (1527)*, in: z.B. *Zeitschrift zum Beispiel* 5 (2022), 67–83; *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie*, Berlin 2020.

Sven Lüder: DAAD-Lektor an der University of Oxford; *Forschungsschwerpunkte:* Gegenwartsliteratur, Literatur des 20. Jahrhunderts und Literaturtheorie (insb. Autorschaft, Autofiktion, Zusammenhang von Ethik & Ästhetik).

Publikationen: *Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek*, Paderborn 2022; Hg. mit Alice Stašková: *Klang – Ton – Wort. Akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers*, Berlin 2021; *Flucht vor der Verantwortung? Zur Ausstiegsthematik in Brochs Autobiographie als Arbeitsprogramm und der Psychischen Selbstbiographie*, in: Barbara Mahlmann-Bauer, Paul Michael Lützel (Hg.): *Aussteigen um 1900. Imaginationen in der Literatur der Moderne*, Göttingen 2021, 537–562; *Büchner – Kafka – Celan: Gespräche im*

Gebirge. Von der Begegnung mit dem Fremdem zur Ethik der Lektüre, in: Steffen Höhne, Manfred Weinberg (Hg.): *Kafka interkulturell*, Köln/Weimar/Wien 2019, 343–360; (Mit) Autorität Beanstanden: *Die Kontrakte des Kaufmanns* von Elfriede Jelinek oder: Vom Wert des Werkes, in: Delphine Klein, Aline Vennemann (Hg.): »Machen Sie, was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Elfriede Jelineks Werk aus transdisziplinärer Perspektive, Wien 2017, 173–181.

Cornelia Ortlieb: Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin; *Forschungsschwerpunkte:* Materialität des Schreibens und der Schrift, literaturwissenschaftliche Objektforschung, Mehrsprachigkeit und Übersetzung.

Publikationen u.a.: Das Buch als (post-)digitale Wundertüte. Jeffrey Jacob Adams' und Doug Dorsts *S. Das Schiff des Theseus*, in: Stefan Brückl, Wilhelm Haefs, Max Wimmer (Hg.): *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1950er Jahren, (=neoAvantgarden 11.)*, TEXT+KRITIK 2021, 364–396; *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die Vers de circonstance · Verse unter Umständen*, Dresden 2020; *Popmusikliteratur*, Hannover 2018; Hg. mit Alexander Roesler, Christopher Blenkinsop (Hg.): *Neue Rundschau 4/2015: Urheberrecht, Copyright, Künstler*, Frankfurt a.M. 2015.

Matthias Schaffrick: Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) am Germanistischen Seminar der Universität Siegen; *Forschungsschwerpunkte:* Theorie und Geschichte der Populärkultur, Autor:innenschaft, Gegenwartsliteratur, Literarische Postsouveränität.

Publikationen: Die Kohärenz des Globalen. Literarische Moderne, Terrorismus und Pop in Marcel Beyers Gedicht »An die Vermummten«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 33 (2023), 398–409; Hg. mit Sigrid G. Köhler: *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten*, Heidelberg 2022; *Populäre Kulturen zur Einführung*, Hamburg 2018 (mit Niels Penke).

Madeleine Span: Doktorandin und Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) am Institut für Kunstwissenschaft-

ten, Universität für angewandte Kunst Wien; *Forschungsschwerpunkte*: Self-Publishing und zeitgenössische Literatursphäre aus soziologischer Perspektive.

Publikationen: Zeitgenössisches Self-Publishing in Österreich. Autor*innenschaft for Business or Pleasure? (erscheint 2024); A Typology of Authorship. Perspectives on Austrian Self-Publishing and the Contemporary Book Industry (in Vorbereitung).

Robert Walter-Jochum: Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für deutsche und niederländische Philologie der Freien Universität Berlin; *Forschungsschwerpunkte*: Affekt- und Emotionstheorie und Literaturwissenschaft, besonders Hassrede in/als Literatur, Literatur und Religion, Autobiografie und Autobiografietheorie, Gegenwartsliteratur, österreichische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Publikationen: Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster, Bielefeld 2016 (Druckfassung der Dissertationsschrift); The Politics of Affective Societies. An Interdisciplinary Essay, Bielefeld 2019 (Gruppenmonografie gemeinsam mit der Themengruppe »Affekt – Emotion – Politik« am SFB Affective Societies); Hg. mit Jürgen Brokoff: Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld; Hg. mit Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Michael Wetzels: Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft, Bielefeld 2019; Hg. mit Tim Lörke: Religion und Literatur im 20./21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, Göttingen 2015.

Paul Wolff: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster »Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective« und Doktorand der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (Freie Universität Berlin); *Forschungsschwerpunkte*: Digitale Literatur, Theorien und Praktiken der Autor:innenschaft.

Publikationen: Geklaute Tweets. Über Zirkulation und Autor:innenschaft auf Twitter, in: Michael Gamper, Jutta Müller-Tamm, David Wachter,

Jasmin Wrobel (Hg.): Der Wert der literarischen Zirkulation, Berlin/Heidelberg 2023, 477–492; Mit Ryan M. Milner: On the Meme Train to Sylt. Memetic Becoming and Ambivalent Identification Online, in: *Social Media + Society* (2023), <https://doi.org/10.1177/20563051231158825>; Hg. mit Michael Gamper, Anna Luhn, Nina Tolksdorf: *Kollektive Autor:innenschaft – digital/analog*, Berlin/Heidelberg 2023.

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

