

4. Selbstdiskurs und Autobiographie

Einen weiteren wesentlichen Aspekt von Autobiographie stellt der Selbstdiskurs dar. Im Kontext von Autobiographie und Virtualität ist diesbezüglich in Folge des Zusammenwirkens von digitalen Medien und Identität auf die Entstehung einer virtuellen Identität zu verweisen, ebenso wie auf den Zusammenhang von Technisierung und Selbstdarstellung. Hiermit steht unter anderem das Konzept der Automedialität in Verbindung, das ein konstitutives Zusammenspiel von medialem Dispositiv, subjektiver Reflexion und praktischer Selbstbearbeitung postuliert. Weiterhin besteht aufgrund einiger wesentlicher Differenzen das Erfordernis, ein literarisches Selbstkonzept zunächst von einem philosophischen Selbstkonzept abzugrenzen, um daran anknüpfend am Beispiel von *Panikherz* und *Strobo* zu untersuchen, wie ein literarisches Selbstkonzept konstruiert und destruiert wird. Zudem weisen das autobiographische Schreiben als Methode und die Autobiographie als Form Leistungen und Funktionen für den Schreibenden auf, wobei gleichzeitig literarische Authentizität bzw. Reziprozität entsprechend bidirektionaler Interaktionen generiert wird. Soziale Netzwerke zeichnen sich dagegen primär durch Funktionsweisen und Wirkmechanismen aus, die eine Inszenierung des Selbst begünstigen.

4.1 Die virtuelle Identität – Digitale Medien und Identität

Gegenwärtige digitale Medien bedingen unter anderem die Konstruktion einer virtuellen Identität, sodass der Mensch fortwährend zwischen virtueller und realer Identität oszilliert und das Selbst, wie Seelinger ausführt, dezentriert und in verschiedenen Welten erfahren wird. In Konsequenz könnten unterschiedliche Leben parallel geführt werden, wonach Subjektivität eine dynamische Konstellation darstelle.¹ Derzeit bestimmen vor allem Metaphern der Vielfalt, Heterogenität, Flexibilität und Fragmentierung den Diskurs über die menschliche Identität im Allgemeinen, weshalb Turkle Identität als Repertoire von Rollen auffasst und darauf

1 Vgl. A. Seelinger: Ästhetische Konstellationen: neue Medien, Kunst und Bildung, S. 228ff.

verweist, dass sich gerade Ideen eines multiplen Selbst manifestierten.² Digitale Medien würden zudem durch die Anonymität einen spielerischen Umgang mit den verschiedenen Identitätsfacetten bieten.³ Turkle argumentiert weiterhin, dass zur Idee eines multiplen Selbst vor allem auch das Internet beigetragen habe, indem sich die Benutzer ein Selbst aus vielen verschiedenen Identitäten schaffen könnten. Somit käme das Internet einem Soziallabor für Experimente mit Ich-Konstruktionen und- Rekonstruktionen gleich, d.h. in der virtuellen Realität stilisiere und erschaffe der Mensch ein Selbst.⁴ Weiterhin versteht Robert Folger Weblogs als Ausdruck des multiplen Selbst, insofern sie auf Linearität verzichten,⁵ was demnach auch für andere literarische Formen und Formate mit Hyperlink-Strukturen gilt. Jay Lifton postuliert weiterführend das Konzept eines flexiblen Selbst, das zwischen den Extrempositionen eines multiplen und eines unitären Selbst verortet ist. Das Selbst sei multiple, aber dennoch integriert. Es besitze keinen geschlossenen Wesenskern und seine Teile bildeten keine stabile Einheit, wodurch der Mensch beliebig zwischen den verschiedenen Anteilen hin- und herwechseln könne.⁶ Ergänzend erfolgt die Konstruktion einer virtuellen Identität auch über die aufgerufenen Daten im Internet. Michael Eldred führt an, diese reflektierten, wie sich jemand in der Welt sieht, ebenso wie die geposteten Daten präsentierten, wie sich ein Mensch selbst sieht,⁷ d.h. die virtuelle Identität wird sowohl direkt und intentional entsprechend der Präsentation konstruiert als auch indirekt und nicht-intentional durch den Rückschluss auf mögliche Interessen kommuniziert. Durch das Internet wird insbesondere letzterer Vorgang, d.h. die Konstruktion einer virtuellen Identität über die Ebene der Handlungen anstelle der Darstellung, nachvollziehbar. Kaufmann, Schmid und Thomä argumentieren daher für eine neue anthropologische Norm, der zufolge sich »[i]n jedem Ich [...] ein (Selbst-)Manager [verbirgt].«⁸ Das Ich versuche bei der Selbstpräsentation als Designer über seine eigene Identität zu verfügen.⁹ Weiterhin werde die Identität des Einzelnen durch

2 Vgl. S. Turkle: *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internets*, S. 286ff.

3 Vgl. E. Augustin: *BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs*, S. 74.

4 Vgl. S. Turkle: *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internets*, S. 287ff.

5 Vgl. Folger, Robert: »New kids on the blog?: Subjektconstitution im Internet«, in: Jörg Dünne/Christian Moser (Hg.), *Automedialität: Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 287.

6 Vgl. S. Turkle: *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internets*, S. 420ff.

7 Vgl. Eldred, Michael: »Digital whoness in connection with privacy, publicness and freedom«, in: Rafael Capurro/Michael Eldred/Daniel Nagel (Hg.), *Digital whoness: identity, privacy and freedom in the cyberworld*, Heusenstamm: De Gruyter 2013, S. 127ff.

8 Kaufmann, Vincent/Schmid, Ulrich/Thomä, Dieter: »Einleitung«, in: Vincent Kaufmann/Ulrich Schmid/Dieter Thomä (Hg.), *Das öffentliche Ich. Selbstdarstellung im literarischen und medialen Kontext*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 8.

9 Vgl. ebd., S. 8.

das Internet global, wodurch zahlreiche Möglichkeiten von Lebensstilen reflektiert werden könnten.¹⁰ Ebenso dienen virtuelle Gemeinschaften, die Turkle als Räume, in denen sich die gelebte Bedeutung einer Kultur der Simulation für den Menschen erschließe, beschreibt, zur Reflexion über Identität im Zeitalter des Internets und zur Umwandlung der virtuellen Identität.¹¹ Der Computer fördere Augustin zufolge zudem die Selbstwahrnehmung gemäß eines Objekts, d.h. digitale Medien ermöglichten dem Subjekt, mit sich selbst in Verbindung zu treten.¹² Weiterhin verweisen Nünning und Rupp auf die Wichtigkeit narrativer Ausdrucksformen im Internet für die persönliche Identitätsbildung bzw. multimodale und intermediale Inszenierung des Selbst.¹³ Die Relevanz resultiert unter anderem daraus, dass das Selbst im elektronischen Raum neu verortet und zunehmend zu einem sprachlichen Wesen wird, das von abstrakten Äußerungen und Repräsentationen abhängig sei.¹⁴ Dies steht unter anderem damit in Zusammenhang, dass beispielsweise der Körper in ortlosen digitalen Medien textuell erschaffen werden muss, d.h. der materielle Körper als Teil der Identität geht in der textuellen bzw. zeichenhaften Repräsentation auf.¹⁵ Das Internet, so führt Praschl an, hätte vormals die Freiheit von Körpern versprochen und damit die Idee manifestiert, dass Kommunikation und nicht das Aussehen im Vordergrund stehe.¹⁶ Dennoch spielt Körperlichkeit auch bei der Konstruktion der virtuellen Identität eine Rolle. Insbesondere aufgrund der durchlässigen Grenzen zwischen virtueller und materieller Welt

geschieht Identitätsmanagement [im Internet] immer auch in Auseinandersetzung mit den leiblichen Aspekten des eigenen Selbst; der eigene Körper wird beispielsweise in Profildaten repräsentiert, inszeniert oder verfremdet [...].¹⁷

Beispielhaft hierfür ist das Selfie als Komponente der Darstellung bzw. Präsentation der virtuellen Identität, indem es zu deren intentionalen Charakter beiträgt. Weiterhin besteht die virtuelle Identität nicht isoliert, sondern als Teil der virtuellen Biographie, die sich aus der Gesamtheit der Veröffentlichungen, d.h. einem

10 Vgl. M. Eldred: Digital whoness in connection with privacy, publicness and freedom, S. 130f.

11 Vgl. S. Turkle: Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internets, S. 285, 437.

12 Vgl. E. Augustin: BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs, S. 69ff.

13 Vgl. A. Nünning/J. Rupp: The Internet's New Storytellers': Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht, S. 36.

14 Vgl. J. Stepnisky: Transformation des Selbst im spätmodernen Raum. Relational, vereinzelt oder hyperreal?, S. 151ff.

15 Vgl. H. Willems/S. Pranz: Vom Beichtstuhl zum Chatroom. Strukturwandlungen institutionalisierter Selbstthematization, S. 86f.

16 Vgl. P. Praschl: In den Augen der anderen

17 J. Schmidt: Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0, S. 75.

Zusammenspiel der Selbstnarration und der Kommentierung durch andere,¹⁸ zusammensetzt. Hieraus resultiert folglich ein heterogenes und entwicklungsoffenes Gefüge aus in sich weitgehend konsistenten Biographiefragmenten.¹⁹

Da die virtuelle Identität demnach sowohl durch die Darstellung als auch die Ebene der Handlungen konstruiert wird, weist sie gleichzeitig einen intentionalen sowie nicht-intentionalen Charakter auf. Augustin differenziert daher zwischen der Online-Selbstdarstellung und der Online-Identität, wobei die Online-Selbstdarstellung die anwendungsspezifische Repräsentation eines Menschen im Netz bezeichne und weder dauerhaft noch von subjektiver Relevanz sei. Die Online-Identität mache dagegen die subjektiv relevante Repräsentation einer Person im Netz aus, die wiedererkennbar für andere Menschen sei.²⁰ Folglich können der virtuellen Identität gleichermaßen Aspekte der Online-Selbstdarstellung wie auch der Online-Identität zugeschrieben werden. Weiterhin verweist Kerstin Wilhelms darauf, dass »[d]as ›echte‹ Leben und die Selbststilisierung im Online-Auftritt [...] nicht mehr zwei getrennte Sphären [sind] [...]«. ²¹ Vielmehr sollten zunehmend Online- und Offline-Identität einander angepasst werden, wobei

[d]er Selbstentwurf in der Raumzeit des Netzwerks [...] zur Vorlage für die Identität in der Offline-Raumzeit im Sinne einer autofiktionalen Selbststilisierung [wird]. Die Online-Raumzeit integriert dabei Elemente aus einer Darstellung von Offline-Raumzeit wie Daten, Uhrzeiten oder geographische Punkte auf Karten und implementiert sie in das Netzwerk.²²

Am Beispiel der virtuellen Identität wird somit abermals die Verflechtung von Virtualität und materieller Wirklichkeit deutlich. Ebenso ist auf den kommunikativen Aspekt der virtuellen Identität zu verweisen. Hierbei ergibt sich eine doppelte Perspektive, insofern diese einerseits ein Mittel darstellt, um mit anderen zu kommunizieren und online in Kontakt zu treten, und andererseits jedoch selbst einer Form der Kommunikation entspricht, indem sie die Interessen der Nutzer, deren Selbst- und/oder Idealbild sowie den Aspekt der Körperlichkeit innerhalb einer virtuellen Gemeinschaft kommuniziert.

18 Vgl. A. Wiesinger: Narrativität und Literarizität in Social Networks am Beispiel von Facebook, S. 480.

19 Vgl. H. Willems/S. Pranz: Vom Beichtstuhl zum Chatroom. Strukturwandlungen institutionalisierter Selbstthematisierung, S. 98.

20 Vgl. E. Augustin: BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs, S. 71.

21 Wilhelms, Kerstin: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrematt und Facebook), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 291.

22 Ebd., S. 314.

4.2 Technisierung und Selbstdarstellung – Konzept der Automedialität

Die gegenwärtig fortschreitende Technisierung und die damit in Zusammenhang stehenden neuen technischen Möglichkeiten sowie veränderten medialen Dispositionen betreffen auch den Selbstdiskurs bzw. die Selbstdarstellung im Internet. Deutlich wird dies beispielsweise anhand des Konzepts der Automedialität, wodurch Autobiographie als kulturelle und mediale Praxis gefasst und auf Möglichkeiten zur Selbstdarstellung jenseits der Autobiographie verwiesen wird.²³

Dünne und Moser argumentieren, die zunehmende Technisierung habe keine Verarmung subjektiver Innerlichkeit bewirkt, sondern eine größere Vielfalt von Selbstbezüglichkeit hervorgebracht.²⁴ Weiterhin bedingen die Technisierung und neue technologische Mittel ein Objekt-Körper-Psyche-Kontinuum.

Zu verweisen ist zunächst darauf, dass Medien bzw. Medialität und Subjekt grundlegend in einem Verhältnis zueinanderstehen. Da Medien das Subjekt an sich selbst vermitteln, sei Subjektivität Jahraus zufolge ein Medieneffekt.²⁵ Ebenso müsse die Subjektbildung als Medienprozess behandelt werden, insofern

das Subjekt immer als Einheit einer Differenz zwischen Denkendem und Gedachtem, Konstituierendem und Konstituierten, Reflektierendem und Reflektierten konzipiert werden muss, die Einheit selbst aber immer nur wiederum im Modell der Vermittlung gedacht werden kann, die sich ihrerseits aber nur immer wieder medial konkretisiert vorstellen lässt.²⁶

Subjektivität beruhe daher sowohl auf der Medialität technischer Medien als auch auf der Medialität der Wahrnehmung und des Bewusstseins des Menschen.²⁷ Damit das Subjekt sich selbst als solches begreifen kann, müsse die Möglichkeit zur Aufspaltung in zwei Dimensionen, in ein reflektierendes und ein reflektiertes Subjekt, vorausgesetzt sein. Eben dafür benötige das Subjekt ein Medium.²⁸ Auch Georg Christoph Tholen argumentiert, dass das Individuum einen Umweg über eine mediale Entäußerung bestreiten müsse, um einen Selbstbezug überhaupt herstellen zu können, d.h. es sei kein Selbstbezug ohne den Rekurs auf die Äußerlichkeit eines

23 Vgl. J. Dünne/C. Moser: Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, S. 14.

24 Vgl. ebd., S. 14.

25 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 133f.

26 Ebd., S. 314f.

27 Vgl. ebd., S. 317.

28 Vgl. ebd., S. 337f.

technischen Mediums möglich.²⁹ Mithilfe eines Mediums entwerfe sich, so Jahraus weiter, das Subjekt als Einheit und Identität.³⁰

Aufgrund der Relevanz von Medien für Subjektivität, Subjektbildung und Selbstbezug formulieren Dünne und Moser das Konzept der Automedialität, das »ein konstitutives Zusammenspiel von medialem Dispositiv, subjektiver Reflexion und praktischer Selbstbearbeitung [postuliert].«³¹ Technische Medien eröffneten dabei dem Individuum einen Spielraum der Selbstpraxis.³² Explizit abgelehnt werden diesbezüglich reduktionistische Traditionen der Autobiographieforschung, die das Subjekt entweder als gegebene »causa« fassten, das den Formen der Entäußerung bedingend vorausgehe, oder zu einem sekundären Effekt einer medialen Apparatur herabwürdigten.³³ Dagegen knüpft der Begriff der Automedialität

an solche Forschungsansätze zur Genealogie von Subjektivität an, die den historischen, kulturellen und medialen Konstruktcharakter individueller und kollektiver Identitäten herausarbeiten, dem Individuum im Rahmen dieser Konstruktionsarbeit aber auch einen gewissen Spielraum des »self-fashioning« zugestehen.³⁴

Eine weitere Abgrenzung zum traditionellen Autobiographiebegriff resultiert daraus, dass das Konzept der Automedialität ebenso die Frage nach der medialen Konstitution des Subjekts berücksichtigt. Es handelt sich somit um eine Verflechtung von subjektbezogener Autoreferentialität und ihrer medialen Basis, wobei ebenso auf die grundsätzliche mediale Heterogenität selbstbezüglicher Praxen verwiesen wird.³⁵ Das Ziel der Begriffsbildung besteht darin,

ein traditionelles Verständnis von »Autobiographie«, bei der die Schrift ein bloßes Werkzeug für die Darstellung des eigenen bios ist, aufzulösen zugunsten einer »Autographie«, eines sich medial im Schreiben konstituierenden Selbstbezuges bzw. – wenn man den Untersuchungsgegenstand von hier aus auf andere Medien

29 Vgl. J. Dünne/C. Moser: Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, S. 13.

30 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 338.

31 J. Dünne/C. Moser: Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, S. 12f.

32 Vgl. ebd., S. 12f.

33 Vgl. Gerlach, Nina: »Automedialität und Künstlerschaft. Film-Video-Internet: Künstlerische Selbstdarstellung in der Geschichte des Bewegtbildes«, in: Vincent Kaufmann/Ulrich Schmid/Dieter Thomä (Hg.), Das öffentliche Ich. Selbstdarstellung im literarischen und medialen Kontext, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 142f.

34 J. Dünne/C. Moser: Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, S. 16.

35 Vgl. N. Gerlach: Automedialität und Künstlerschaft. Film-Video-Internet: Künstlerische Selbstdarstellung in der Geschichte des Bewegtbildes, S. 138.

und die durch sie ermöglichten Formen des Selbstbezugs öffnet – einer generalisierten ›Automedialität‹. [...] Das Konzept will [...] dem apparativen Charakter der Medien Rechnung tragen – ihrer Bestimmtheit durch konkrete Technologie der Informationsübertragung.³⁶

Die Berücksichtigung der medialen Dimension ist auch für die Untersuchung von Weblogs und sozialen Netzwerken relevant, da sich die veränderten technisch-medialen Dispositionen gleichermaßen auf die Darstellungsformen und Inhalte, d.h. auch auf den Selbstdiskurs, auswirken. Der Einbezug verschiedener Medien erweist sich als produktiv, insofern das Selbst im Bereich der Virtualität nicht mehr ausschließlich als textuelles Produkt, sondern auch mittels Bild-, Audio- und Videoformaten konstruiert und konstituiert wird. In diesem Kontext führt Nina Gerlach an, dass jede Gestaltungsweise in Abhängigkeit zu ihrer medialen Basis steht, d.h. jede Technologie bringe einzigartige Formen des Selbstbezugs hervor, die in anderen Medien so nicht realisierbar seien.³⁷ Weiterhin ist auf die Vernetzung von Freunden als Funktion sozialer Netzwerke zu verweisen, wobei Wilhelms dafür argumentiert, den Freund als

ein externes Medium einer Ichkonstituierung zu begreifen, das dazu dient, eine Differenz zum eigenen Ich im Sinne einer ›medialen Entäußerung‹ zu etablieren, sodass mithilfe eines ›Entäußerungsmediums‹ eine Selbsterkenntnis ermöglicht wird.³⁸

So bewirkt Technik keine Limitierung des Selbst, wie Carter Ching und Foley darlegen, sondern vielmehr sei die Technik ein Teil der Entwicklung des Selbst und demnach ein Tool für Selbstexperimente und Selbsterforschung, wobei die Repräsentation des Selbst oder auch Ideen vom Selbst durch die Benutzung von digitalen Medien konstruiert werden würden.³⁹ Laurence Allard argumentiert daher, dass es sich gegenwärtig sowohl um Technologien des Selbst als auch um Technologien für das Selbst handle.⁴⁰ Hierbei scheinen sich

36 J. Dünne/C. Moser: Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, S. 11.

37 Vgl. N. Gerlach: Automedialität und Künstlerschaft. Film-Video-Internet: Künstlerische Selbstdarstellung in der Geschichte des Bewegtbildes, S. 137ff.

38 K. Wilhelms: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrematt und Facebook, S. 296.

39 Vgl. C. Carter Ching/B. J. Foley: Constructing the self in a digital world, S. 5f.

40 Vgl. Allard, Laurence: »Express Yourself 3.0! Über die Auswirkungen des transmedialen Digitalen und der Vernetzung auf die gegenwärtige Subjektivität: Kommunikatives Handeln auf zwei Ebenen, entdramatisierte Selbstvertextlichung und somato-technologischesdisjunktives Kontinuum«, in: Vincent Kaufmann/Ulrich Schmid/Dieter Thomä (Hg.), Das öffentliche Ich. Selbstdarstellung im literarischen und medialen Kontext, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 184.

Internet und Handy sowie alle mit dem Web assoziierten Contents, Handyfotografien oder SMS-Nachrichten [...] heute in einem Koextensivitätsverhältnis zur Innerlichkeit zu befinden.⁴¹

Da die Beziehung zu Kommunikationsgeräten somit auch als etwas Körperliches beschrieben werden kann, postuliert Allard ein Objekt-Körper-Psyche-Kontinuum. Es bestehe eine Integration,

bei der die Technik eine Einheit mit dem Körper des Users zu bilden scheint – nicht wie eine Prothese, die ein fehlendes Organ ersetzt, sondern wie ein Organ, das das technische Artefakt auf reflexive Weise wahrzunehmen erlaubt.⁴²

Körperlichkeit ist folglich nicht nur bei der Konstruktion einer an sich immateriellen, virtuellen Identität zu berücksichtigen, sondern stellt bereits einen Bestandteil der für Virtualität und/oder digitale Medien benötigten Technologien selbst dar.

4.3 Selbstkonzept und Selbstinszenierung

Was ein Selbst auszeichnet, worin es sich begründet, wurde und wird im Bereich der Philosophie ausführlich diskutiert. Davon abzugrenzen ist hingegen ein literarisches Selbstkonzept. Wie dieses konstruiert und/oder destruiert wird, soll am Beispiel von *Panikherz* und *Strobo* aufgezeigt werden. Zudem erfüllen die Autobiographie als Form und das autobiographische Schreiben als Methode spezifische Leistungen und Funktionen, wie das Begreifen der eigenen Fragmentiertheit, ein erinnertes Vergessen analog eines erinnerten Erinnerns, den Akt des Bewusstwerdens und des Verarbeitens von Erlebnissen, Gedanken und Gefühlen und die Reflexion darüber sowie das Sichtbarwerden des Selbst bzw. von Erfahrungen. Gleichzeitig verfügen Methode und Form über Mechanismen, mittels derer literarische Authentizität generiert sowie Reziprozität zwischen Werk und Autor bzw. Werk und Leser als bidirektionale Interaktion hergestellt wird. In Bezug auf das Merkmal der Fragmentiertheit fungiert die Autobiographie als literarischer Spiegel. Gleichzeitig werden Leser von Weblogs oder Nutzer sozialer Netzwerke als soziale Spiegel des Selbstausdrucks behandelt. Daher besteht die Notwendigkeit, einige wesentliche Differenzen zu erörtern und insbesondere auch die Spiegelfunktion des autobiographischen im Kontext der Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken zu diskutieren. Bei der Selbstinszenierung ist zu erläutern, um welche ›Art‹ von Selbst es sich handelt und ob dieses authentisch ist, wobei Aspekte und Faktoren einer technischen und/oder gesellschaftlich-sozialen Außenlenkung zu berücksichtigen sind.

41 Ebd., S. 183.

42 Ebd., S. 195.

Zwei grundlegende Differenzen zwischen Autobiographie und den sozialen Netzwerken ergeben sich bei der Verhandlung des Selbstdiskurses aufgrund der Thematik der Fragmentiertheit sowie der Selbstreferenzialität der Selbstthematisierung in den sozialen Netzwerken. Wenngleich auch Weblogs virtuelle Formate darstellen, bestehen die Leistungen und Funktionen des Autobiographischen trotz veränderter medialer Dispositionen fort. In den sozialen Netzwerken hingegen vollzieht sich ein Wandel, in dessen Konsequenz das autobiographische Potenzial der Verhandlung der Selbstthematik in Frage zu stellen ist.

4.3.1 Bedeutung, Generierung und Abgrenzung literarischer Selbstkonzepte in der Autobiographie am Beispiel von *Panikherz* und *Strobo*

Nach Misch begründet sich die Leistung der Autobiographie im Verstehen des eigenen Lebens.⁴³ Teil des Verstehensprozesses ist mitunter die Erkenntnis über das eigene Selbst bzw. die Konstitution desselben in der Welt. Pascal merkt in diesem Kontext unter Bezugnahme auf das Erzählen von Geschichten in der Autobiographie an, dass

Ereignisse [berichtet] werden [...], nicht nur weil sie geschehen sind, sondern weil sie zur Bildung des Selbst beitragen: sie werden zu symbolischen Ausdrücken für das Sichtbarwerden des Selbst.⁴⁴

Wagner-Egelhaaf postuliert in Bezug auf die kreative Wirklichkeitskonstruktion – wobei sie Kunst und Literatur als Medien hierfür annimmt –, die jeder Mensch vollziehe, auch eine Form der Selbstbeschreibung:

Autobiographie bezeichnet in dieser Sicht nämlich nicht primär eine von anderen abgegrenzte Textgattung, sondern beschreibt gewissermaßen das Welt- und Selbstverständnis des konstruktivistisch konzipierten Menschen, der sich durch den Prozess der Wirklichkeitskonstruktion gleichsam selbst schafft [...].⁴⁵

Jene Beschreibung des Selbstverständnisses und des Selbsterschaffens ist in autobiographischen Texten von zentraler Bedeutung, Geschichten käme dadurch immer sowohl eine Identitätspräsentationsfunktion als auch eine Identitätsproduktionsfunktion zu.⁴⁶ Eine ähnliche Argumentation verfolgt auch Aichinger; so bilde der Autor in der Autobiographie »jenes Ziel, auf das hin alles gerichtet ist, [...], besser: die

43 Vgl. G. Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie, S. 45.

44 R. Pascal: Die Autobiographie als Kunstwerk, S. 148f.

45 M. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 59.

46 Vgl. N. Meuter: Narrative Identität: das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur, S. 247.

Vorstellung, die er von seinem Werden und seinem Ich hat.«⁴⁷ Zu verweisen ist insbesondere auch auf die explizite Thematisierung des Selbst, der Selbstdarstellung und Selbstkonstruktion in Rezensionen autobiographischer Texte. Das Selbstkonzept und die Absicht, die mit der Selbstkonstruktion in literarischer Form verfolgt wird, werden dem Autor in diesen Kritiken von außen und somit normativ im Sinne einer Interpretation zugesprochen. Dies lässt invers die Annahme zu, der Autor könne in seinem Werk teleologisch ein bestimmtes Selbstkonzept generieren, das dann die von ihm beabsichtigten Effekte erziele. Aglaja Frodl nennt diesen Prozess die Etablierung des Selbst als Faktum in autobiographischen Texten: wird das autobiographische Selbst als textuelles Produkt interpretiert, so sei das ›Wie‹ der textuellen Struktur entscheidend.⁴⁸ Dabei sei das Selbst des Textes durch den Autobiographen nicht a priori gegeben, sondern

ergibt sich erst in der Interaktion von Text und Leser über das Medium des Stils. Es ist keine absolut verifizierbare Entität, sondern wird vielmehr im Interpretationsakt durch den Leser hergestellt.⁴⁹

Es gilt auf die These Schmidts zu verweisen, die von ihr allgemein für die Autorkonstruktion formuliert wird, sich so jedoch auch spezifisch auf die Selbstkonstruktion anwenden lässt: der Text gibt dem Leser die Grenzen seiner Interpretationsmöglichkeit vor, die Autor- bzw. Selbstkonstruktion stellt ein dynamisches Konzept dar, d.h. es handelt sich um eine bidirektionale Interaktion von Text und Leser.⁵⁰ Beide Ansätze erweisen sich als produktiv für die nachstehende Untersuchung, wie das literarische Selbst in *Strobo* bzw. *Panikherz* konstruiert und destruiert wird. Das literarische Selbst wird einerseits als textuelle Struktur betrachtet. Andererseits, und damit wird Frodls Konzept erweitert, ist zu untersuchen, in welchen Kontexten Aussagen über das Selbst in den Texten getroffen werden und mit welchen Aspekten und Begebenheiten diese inhaltlich in Verbindung stehen. Weiterhin wird angenommen, dass ein literarisches Selbstkonzept lediglich im Moment des Werks und durch das Werk vorhanden ist, d.h. es wäre daher möglich, dass derselbe Autor in zwei unterschiedlichen Texten zwei verschiedene Selbstkonzepte etablieren kann. Hier besteht eine klare Abgrenzung zu philosophischen Selbstkonzepten, die die Absicht verfolgen, möglichst allgemeingültige Aussagen über das Selbst auf einer Metaebene, d.h. im Sinne einer Abstraktion, die universal für den Mensch als spezifische Entität gültig ist, zu treffen. Ein literarisches Selbstkonzept hingegen besteht nur auf textuel-

47 I. Aichinger: Probleme der Autobiographie als Kunstwerk, S. 184.

48 Vgl. A. Frodl: Das Selbst im Stil. Die Autobiographien von Muriel Spark und Doris Lessing, S. 71.

49 Ebd., S. 87.

50 Vgl. N. J. Schmidt: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Texten, S. 94f.

ler Ebene bzw. durch diese und weist keine außerliterarische Dimension auf. Wird in der folgenden Analyse von ›Selbst‹ gesprochen, so ist damit stets das literarische Selbstkonzept gemeint.

In *Strobo* wird das Selbst weniger durch eine Reflexion als vielmehr über das konkrete innere Erleben konstruiert, was beispielsweise durch innere Dia- und Monologe Ausdruck findet. Dem Gefühl der Andersartigkeit kommt dabei eine zentrale Stellung zu, wobei jenes Gefühl in berauschten Zuständen intensiver erlebt wird:

Es flashte mich so dermaßen, meine Wahrnehmung wie ein Stroboskop, ich weiß noch, wie ich dasaß und mich fragte, ob das wirklich was für mich sei, diese Wirkung, die so viel anders war, als ich sie mir in der Zeit davor so häufig und bunt ausgemalt hatte. Ich meine, ich war richtig dicht, eine fette Glasplatte zwischen mir und dem Rest der Welt.⁵¹

Das Selbst wird als eine Entität begriffen, die sich in einem ›Dazwischen‹ manifestiert: »Der Flash kommt und zieht mich für Stunden in diesen Zwischenzustand, schlafend, fühlend, denkend, vergessend.«⁵² Die asyndetische Reihung der Zustandsbeschreibungen erzeugt jene Ambivalenz, die kennzeichnend für den Zwischenzustand, in dem sich das Selbst befindet, ist. Jener Zwischenzustand tritt auch dann ein, wenn das erinnernde Ich mit Orten und Eindrücken aus der Vergangenheit konfrontiert wird:

Tatsächlich ist die ganze Finanzscheiße nebensächlich, denn ich fühle mich gut. Ich fahre diesen seltenen, klaren Film, dieses verliebte Kitzeln, ein bisschen wie Acid. Es ist sehr verspulend: Einerseits ist es irgendwie so wie eine Reise ins Ausland, spannende neue Eindrücke, andere Häuser, andere Ortsnamen. Andererseits erinnert es mich auch an ganz früher, als ich hier meine allerersten Jahre verbrachte; uralte Eindrücke werden von ihrer Patina befreit und durchklingen mich auf einmal wie zu Kinderzeiten.⁵³

Bezeichnend für *Strobo* ist, dass im Werk die Perspektive des erinnernden Ich – im Gegensatz zu *Panikherz* – zumeist beibehalten wird. Die Spaltung des Ich bleibt in dieser Hinsicht aus und dennoch wird das Selbst als ambivalent und als eine in sich nicht gefestigte Entität konstruiert. Das Nicht-Erinnern wird im Werk inhaltlich expliziert: »Aber niemand dort schien sich an mich zu erinnern, und ich erinnerte mich sowieso an nichts.«⁵⁴ Das innere Erleben findet somit durch die Einhaltung einer bestimmten Perspektive, die des erinnernden Ich, formal Ausdruck: kann das erinnerte Ich nicht erinnert werden, so ist folglich auch ein Perspektivenwechsel

51 Airen: *Strobo*, S. 5.

52 Ebd., S. 10.

53 Ebd., S. 107.

54 Ebd., S. 178.

nicht möglich. Das Gefühl der Andersartigkeit und Fremdheit in der Welt wird vor allem durch antithetische Vergleiche dargestellt und symbolisiert: »Bei mir ist das Wochenende das Gegenteil von Woche, so wie Himmel das Gegenteil von Hölle ist. Auf Erden bin ich nur noch selten zu Besuch.«⁵⁵ Dadurch, dass die christlich-theologische Polarität zwischen Himmel und Hölle als Analogie gewählt wird, erfährt die Aussage einen größeren Bedeutungshorizont, insofern die Divergenz zwischen Woche und Wochenende vergrößert und die empfundene Fremdheit in der Welt besonders explizit herausgestellt wird. Die Dichotomie zwischen der Welt und dem Selbst wird an anderer Stelle folgendermaßen thematisiert: »Ich kann einfach nicht einsehen, dass das meine Schuld war. Ich kotze auf diese Inkompatibilität zwischen mir und der Welt.«⁵⁶ Die Abgrenzung erfolgt durch den Einsatz von Vulgärsprache zudem auch auf sprachlicher Ebene. Das Unzugehörigkeitsgefühl wird durch die Fremdwahrnehmung anderer Personen nochmals verstärkt:

Ich starre an die Decke, bin hellwach. Auf einmal sagt sie trocken in den Raum hinein: »Ich kenne dich überhaupt nicht.« Ich antworte trocken zustimmend »Aha«. Ich könnte heulen. Sie legt ihren Arm um mich und beginnt nach ein paar Minuten zu schnarchen. Ich weine jetzt wirklich und kann noch lange nicht einschlafen.⁵⁷

Wird das Selbst hingegen als zugehörig erlebt, so geschieht dies oftmals in Situationen, die der Normalität, dem Alltäglichen, zuwiderlaufen:

Im Alltag nagt an meinem Ego oft das Bewusstsein, ein schräger Vogel zu sein. Aber vormittags in der Panorama Bar gibt es nur schräge Vögel. Jedes Mal, wenn ich wieder jemanden auf dem Boden krabbeln oder entrückt zu dieser geilen Musik tanzen sehe, fühle ich mich zu Hause.⁵⁸

Durch die Metapher des am Ego nagenden Bewusstseins wird das Selbst als etwas physisch Begreifbares konstruiert, wenngleich über die implizite Thematisierung des Schmerzes durch die Andersartigkeit; das Selbst wird durch eine abstrakte Perzeption erfasst. Die Diskothek als zu Hause spielt insofern eine wichtige Rolle im Werk, als die darin gespielte Musik im Sinne einer konkreten Analogie eingesetzt wird, um das abstrakte Innere sichtbar werden zu lassen:

Das ist alles, was gerade passiert. Darum geht's. Die geile Musik hören, drauf sein; die geile Musik hören, wie man sie nur hören kann, wenn man drauf ist, den Zauber spüren und zwangsläufig sein Innerstes in Bewegung verwandeln. Techno Flavour. Die Augen gehen auf. Du blickst in tausend Gesichter, und jedes sagt im Rhythmus: »Spürst du es auch?!« Krass, wie sich deine Hände bewegen. Der

55 Ebd., S. 202.

56 Ebd., S. 178.

57 Ebd., S. 16.

58 Ebd., S. 114.

Sound hat schon wieder übernommen. Du bist voll auf dem Feierfilm. Irgendwas kitzelt dir im Bauch. Techno Flavour.⁵⁹

In der angeführten Passage wechselt die Ich-Erzählform in die Du-Form. Für diese sei bezeichnend,

dass Gegenstand der Erzählung jetzt nicht ein Ich, sondern ein sich selbst als einen Anderen, als ein Du setzendes Ich ist, also anders als in der ›normalen‹ Ich-Erzählung eine Distanz zum Ich eingerichtet ist.⁶⁰

Der Wechsel von der Ich-Form zur Du-Form findet auch im Kontext innerer Dialoge statt, wobei der innere Dialog dann wiederum in einen inneren Monolog überführt wird.⁶¹ Es ist gerade das Hin- und Herwechseln zwischen innerem Dialog und innerem Monolog, durch welches die Zerrissenheit bzw. Spaltung des Selbst ausgedrückt wird. Auch steht der innere Monolog an anderer Stelle dem eigentlichen Empfinden des Selbst gegenüber:

»Eigentlich schau ich überhaupt nicht schlecht aus, eigentlich bin ich überhaupt nicht dumm.« Tatsächlich geht's mir total beschissen. Tatsächlich kotzt mich die ganze Scheiße an, mich eingeschlossen. Das Suchen. Die Sucht. Der Sex oder seine Abwesenheit.⁶²

Es wird eine Divergenz zwischen dem Schein, dargestellt durch den inneren Monolog, und dem tatsächlichen Sein aufgemacht, d.h. zwischen Selbstdarstellung und Selbst. Die Selbstdarstellung im Sinne eines illusorischen Selbstbildes wird als Mechanismus der Grenzüberschreitung thematisiert:

Es geht im Grunde um das Selbstbild. Das ist es, was uns Grenzen überschreiten lässt, was uns Dinge tun lässt, die wir noch nie getan haben. Was uns Fehler wiederholen lässt. Die Jagd, einem Selbstbild, einem Typen, einer Vision seiner selbst zu entsprechen.⁶³

Selbst und Selbstbild werden damit als etwas substanziell Verschiedenes konstruiert. Das Selbstbild entsprechend der Selbstdarstellung aufrechtzuerhalten, wird mit einem bewussten, intentionalen Akt in Verbindung gebracht: »In fünfzehn Tagen beginnt mein megawichtiger Job. Ich werde meine vollen geistigen und emotionalen Fähigkeiten benötigen, um einen halbwegs normalen Eindruck zu

59 Ebd., S. 149.

60 G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 73.

61 Vgl. ebd., S. 169.

62 Airen: Strobe, S. 161.

63 Ebd., S. 84.

vermitteln.«⁶⁴ Dies impliziert zugleich, dass das eigentliche Selbst nicht intentional ist, sondern mehr intuitiv besteht und das Sein repräsentiert. Die Destruktion des Selbst geht in *Strobo* mit einer Metaphorik der Kälte und des Nichts einher:

Zum Abschied nimmt mich Bomec fest in den Arm, aber ich spüre nichts, ich lasse los. Bomec hält fest. »Du kannst das ruhig lassen«, sage ich kühl, »Ich bin total kalt, ich merke überhaupt nichts, ich bin wie eine Puppe,« Bomec lässt los und schaut mir groß in die Augen. Ich habe das Gefühl, total zu versagen.⁶⁵

Das Symbol der Puppe als Ausdruck des Leblosen verstärkt die Kälte und das Nicht-Erleben überdies auch auf sprachlicher Ebene. Weiterhin geht in der Destruktion des Selbst das Bewusstsein für jenes verloren: »Er nimmt mich mehr ernst als ich mich selber, der ich den Kampf schon fast aufgegeben habe.«⁶⁶ Das ›Selbst‹ und das ›Ich‹ werden zusätzlich als zunehmend getrennt voneinander angeführt, als Anteile einer vermeintlichen Einheit, die so nicht zu bestehen scheint.

Zusammenfassend erfolgen Konstruktion und Destruktion des literarischen Selbst in *Strobo* vor allem über die Darstellung des inneren Erlebens, geprägt von Gefühlen der Andersartigkeit und Fremdheit in der Welt, in Form einer spezifischen Stilistik, wie inneren Dia- und Monologen, und einer oftmals bildhaften Sprache.

In *Panikherz* wird das literarische Selbst im Wesentlichen durch die Darstellung von Kindheitserlebnissen und damit einhergehender Verhaltensweisen, ein Zugehörigkeitsgefühl, die Identifikation mit Personen des Umfelds von Benjamin von Stuckrad-Barre sowie konträr hierzu die Abgrenzung von anderen konstruiert. Die Destruktion des Selbst hingegen steht mit der Essstörung und dem Drogenkonsum des Autors in Verbindung. Ferner wird die Fremdwahrnehmung immer wieder thematisiert, reflektiert und mit dem eigenen Erleben abgeglichen, wobei sich häufig ein Widerspruch zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung aufmacht.

Schon in der Kindheit stellt sich das Gefühl der Andersartigkeit ein, wenn beispielsweise der eigene Name als Kontradiktion aufgefasst oder aber thematisiert wird, wie das eigene Verhalten den elterlichen Erwartungen zuwiderläuft:

Mein Vater war Pastor, ich war das jüngste von vier Kindern, Benjamin, letztes Kind, aber hebräisch auch: Sohn der Freude. Zu solcher gab ich familiär in dieser Zeit keinen Anlass [...]. [D]er Älteste und ich waren die Sorgenkinder, dauernd unerwidert verliebt, und statt wie die anderen beiden wohlklingend Klavier und Geige zu üben, hörten wir immer nur laute Popmusik [...].⁶⁷

64 Ebd., S. 55.

65 Ebd., S. 146f.

66 Ebd., S. 71.

67 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 16.

Dem Selbst wird dabei nicht nur eine Andersartigkeit, sondern ebenso Rebellion zugeschrieben; Ausdruck findet beides in der Gegenüberstellung zweier Musikformen, d.h. die Konstruktion des Selbst erfolgt durch die Projektion des inneren Erlebens in einen objektiv wahrnehmbaren Bereich und erfährt gleichzeitig stellvertretend und indirekt eine normative Dimension über die analoge Bewertung des objektiven Bereichs. Das Verhalten während der Kindheit, das des erinnerten Ichs, unterliegt im Werk einer Reflexion des, auf einer zuerst zeitlich späteren Ebene, erinnernden Ichs:

Empfundener Mangel an Aufmerksamkeit, im Sinne von Beachtung, war schon immer mein Grundmotor gewesen, das bietet sich an als jüngstes von vier Kindern, da muss man sich was einfallen lassen, um überhaupt gehört zu werden.⁶⁸

Für das autobiographische Schreiben mit einer Differenz zwischen dem erinnernden und erinnerten Ich merkt Waldmann an, dass »erinnerndes und erinnertes Ich nicht nur verschiedene Rollen des seine Autobiographie schreibenden Ich [bedeuten] [...]«. ⁶⁹ Vielmehr könne diese Ich-Spaltung auch substanziell verstanden werden. ⁷⁰ In Bezug auf *Panikherz* sind sowohl die verschiedenen zeitlich bedingten Rollen als auch die substanzielle Spaltung zutreffend, wobei gerade letztere bedeutsam wird, wenn das Selbst nicht mehr konstruiert, sondern durch Drogen und Essstörung destruiert wird. Weiterhin wird das Selbst der Kindheit als etwas Undurchsichtiges, Nicht-Begreifbares und Zwanghaftes dargestellt:

Irgendetwas schien mit mir nicht zu stimmen, ich empfand Regeln und Anordnungen als eher unverbindliche Vorschläge, dauernd wurde ich irgendwelcher Lügen überführt. Außerdem zählte ich immerzu Treppenstufen, Gehwegplatten, Buchstaben, ALLES – und wenn sich die Summe durch 8 teilen ließ, war ich glücklich, durch 4 teilbar war auch noch gut, durch 2 hinnehmbar, ungerade Zahlen waren jedoch ganz schlecht, und Primzahlen zwangen mich, eine Treppenstufe zu überspringen oder die letzte Stufe mehrfach hoch- und runterzutippeln, bis sich die Gesamtstufenzahl durch 8 teilen ließ.⁷¹

Es wirkt, als würde dem Selbst Autonomie ab-, und diese einer nicht näher bezeichneten Entität zugesprochen werden. Das Selbst ist dieser Entität ausgeliefert, indem das eigene Wohlergehen von deren Regeln abhängig gemacht wird; eine Funktion, die im Verlauf des Lebens von Essstörung und Drogen übernommen

68 Ebd., S. 474.

69 G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 85.

70 Vgl. ebd., S. 90.

71 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 28.

wird: »Was sollte das eigentlich? Was wollte ich fertig machen, außer mich selbst? Von Wollen konnte schon lang keine Rede mehr sein; alles war Müssen, Zwang, ich war drogenabhängig.«⁷² Die Konstruktion des Selbst über den Mechanismus der Identifikation erfolgt teils durch tatsächlich existierende Personen, teilweise jedoch auch über die reine Imagination eines Idealbildes, das erreicht werden soll, und simultan ein gesellschaftliches Anti-Ideal darstellt:

Ich träumte, später als erwachsener Mann dann, mitzumischen in den Bars und Hinterzimmern, allein an Bahnhöfen rumzustehen, mit weißem Leinenanzug, einem Aktenkoffer voller Probleme und Zigaretten im Anschlag. Irgendwann auch mal als drogenabhängiger Schreiber in einem Billighotel ABSTEIGEN, mit der Miete im Rückstand, voll auf irgendwas, mit dem Zeug, das Fauser da in Istanbul nahm, hatte ich noch nie gehört – und wie ein Bekloppter zu schreiben.⁷³

Das primäre Anti-Ideal erzeugt insofern einen hohen Grad der Faszination als Erstrebenswertes als die Vorstellung davon an die Idee des zwar drogenabhängigen und damit aus der Gesellschaft herausfallenden Wahnsinnigen gekoppelt wird, welchem dabei jedoch der Aspekt des Genies und der Kreativität, d.h. des Besonderen, inhärent ist. Dem eigenen, bestehenden Selbst hingegen wird an keiner Stelle das Attribut des Genialen zugeschrieben. Vielmehr wird es über Selbstabwertung konstruiert:

Mir, um mal zur Abwechslung von mir zu sprechen, mir hatte ein paar Tage zuvor am Pool jemand gesagt, ich sei ein Held seiner Jugend, müsse er mal sagen, tolle Bücher. Und statt mich einfach zu freuen und weiterzuschwimmen, antwortete ich viel zu ehrlich, völlig unangemessen intim, das sei wahnsinnig nett, aber natürlich auch ambivalent, denn unser beider Jugend sei ja unstrittig vorüber und mein letztes Buch fünf Jahre her.⁷⁴

Eine tatsächlich existierende Person entsprechend des Idealbilds stellt Udo Lindenberg dar, ein langjähriger Freund von Benjamin von Stuckrad-Barre:

Udo im Trenchcoat, mit Hut, an einer Straßenecke, lässig an der Zigarette ziehend: jahrelang, ach, bis heute, eigentlich mein Idealbild einer gelungenen männlichen Existenz. Wie der da steht! Mit diesem Typen ist zu rechnen. Der hat was vor.⁷⁵

Auch in diesem Kontext handelt es sich um die Identifikation und das Streben nach dem gesellschaftlich »Anderen«; die Interjektion »ach« betont, dass dies auch für das

72 Ebd., S. 435.

73 Ebd., S. 95.

74 Ebd., S. 431f.

75 Ebd., S. 26.

erinnernde, den Text verfassende Ich gilt. Das Idealbild erhält somit durch die Imagination dessen, was das Selbst sein soll, Kontinuität. Andererseits wird das Gefühl der Unzugehörigkeit im Sinne eines Nichthineinpassens thematisiert:

Beim Rolling Stone war alles so alt gewesen, wie ich nie werden wollte, hier nun war alles so jung, wie ich niemals gewesen war. Ich fühlte mich ein bisschen unpassend – das allerdings war mir ein vertrautes Gefühl, so war es immer, so würde es wahrscheinlich immer sein: krumm und schief ins Leben gestellt.⁷⁶

Bezeichnend ist hierbei, dass, wenngleich konjunktivisch, eine Aussage des erinnernden Ich über das erwägenswerte Empfinden in der Zukunft geäußert wird, wodurch neben dem Idealbild auch der Unzugehörigkeit eine nicht temporär bedingte Dimension zukommt. Expliziert wird dies an einer weiteren Stelle im Werk:

Aber vielleicht fand ich es auch einfach chic, etwas Besonderes zu sein, anders als alle anderen; das war ja, und zwar komplett negativ, sowieso mein Grundgefühl gewesen, VON KLEIN AUF, und keineswegs irgendwas Besonderes in größenwahnsinniger, »ausgewählt«-Bedeutung, sondern vielmehr: übrig geblieben, unpassend, ausgemustert, Rest vom Fest.⁷⁷

Kontinuität wird zudem am Konkretum der Musik festgemacht. Dieser wird ebenso zugeschrieben, das Gefühl von Lebendigkeit, und damit eine Wahrnehmung des Selbst durch eine Perzeption, initiieren zu können:

Wie zeitlos diese Musik ist, für mich zumindest, denn sie ist das natürlich nicht, aber sie bewirkt bei mir ein Gefühl von Kontinuität, sie versetzt mich noch immer in helle Aufregung, und folglich bin ich noch nicht tot, und das ist doch eine gute Nachricht.⁷⁸

Für die Destruktion des Selbst ist besonders der Wechsel der Erzählperspektive bezeichnend: anstelle des Personalpronomens ›Ich‹ wird das Indefinitpronomen ›man‹ verwendet. Der Gebrauch der dritten Person dient zur Darstellung der Selbstentfremdung in literarischer Form.⁷⁹ Der seine Autobiographie Schreibende, so die These Waldmanns, setze sich dabei als einen Anderen,

76 Ebd., S. 164.

77 Ebd., S. 401.

78 Ebd., S. 146.

79 Vgl. B. Neumann: Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie, S. 121.

von dem er nicht als von sich, sondern [...] einem Fremden spricht. Es liegt also eine entschiedene Verfremdung des Ich vor, mit der der Schreibende sich zu einem Anderen objektiviert und sich in Distanz dazu setzt.⁸⁰

Analog zur Differenz zwischen erinnertem und erinnerndem Ich kann es sich auch in diesem Kontext damit um zwei verschiedene Ichs handeln. Die Aufspaltung des Ich wird in *Panikherz* anhand von Erlebnissen thematisiert, bei denen es zu einem vollkommenen Kontrollverlust kommt. Formalisiert wird jener durch ineinander übergehende Ich-man-Wechsel:

Dergestalt vorgeschwemmt konnte man essen, was man wollte, Eis ging natürlich besonders gut, das kam fast elegant wieder raus und sogar noch kühl, wenn man sich beeilte (und man beeilte sich immer, man musste schneller sein als das eigene Bewusstsein- und das war man, man war unzurechnungsfähig, juristisch betrachtet). Ich aß alles durcheinander, groteske Mengen, direkt aus der Einkaufstüte, und den Müll direkt wieder rein in die Tüte, hinterher mussten alle Spuren und Beweise beseitigt werden; die Idee: Ich isst ein anderer.⁸¹

Der Satz »Ich ist ein anderer« des französischen Schriftstellers Arthur Rimbaud wird hier von Benjamin von Stuckrad-Barre nicht nur übernommen, sondern, wenn gleich ironisiert, in Bezug auf das eigene Erleben bzw. Nicht-Erleben umgeformt bei gleichzeitiger Distanzierung zum eigenen Handeln. In solchen Zuständen wird das Selbst zu etwas Fremdartigen bestimmt, als ein Anteil, der jeglicher Rationalität und jeglichem Bewusstsein zuwiderläuft:

Solche Attacken mehrfach pro Tag, das ist eine Art Vollzeitbeschäftigung, man hat wirklich die ganze Zeit zu tun. Wenn es losging, wenn ich also merkte, aha, ich ziehe mir Schuhe an, jetzt geht dieser Ich wohl dann gleich raus, lief alles automatisch.⁸²

Der Ich-man-Wechsel wird durch einen Ich-ich-Wechsel ergänzt, wobei das eine Ich das reflektierende darstellt, während das andere Ich, dem ein Demonstrativpronomen vorangestellt wird, den Automatismus repräsentiert. Das innere Erleben wird dadurch nicht nur inhaltlich aufgezeigt, sondern überdies sprachlich formalisiert. Die Destruktion des Selbst führt schließlich so weit, bis das Selbst hinter die Sucht zurücktritt. Das Selbst in den verhandelten Erlebnissen wird durch eine nüchterne, sachliche Beschreibung eines Stereotyps ersetzt:

80 G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 76.

81 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 223.

82 Ebd., S. 224.

Der wirklich Süchtige hat das lange hinter sich. Was anderen Feier ist, ist ihm Normalität, formal feiert er durch, nur empfindet er dieses Suchtgeschufte keineswegs als Feier, es ist eine vollkommen autistische Veranstaltung. Zwar ergibt es sich, dass passager andere dabei sind, aber mit einer Sucht ist man immer ganz allein, egal, zu wievielt man ihr gerade nachkommt. Die echte Sucht ist ein ganz nach innen gerichteter Irrsinn.⁸³

Das unpersönliche ›man‹ bleibt der letzte Bezugspunkt, durch den das Geschehen mit dem Ich in Verbindung gesetzt wird. Auf sprachlicher Ebene lässt sich somit aufzeigen, dass der Stil umso mehr mit Mitteln des Unpersönlichen, Nüchternen und Allgemeinen arbeitet, je weiter die erlebte Selbstentfremdung voranschreitet. Eine weitere Dynamik der Selbstkonstruktion besteht in einem Abgleich der Eigen- und Fremdwahrnehmung, wobei sich Divergenzen zwischen Außen und Innen auf-tun:

Ständig konfrontiert mit dem eignen Bild in der Öffentlichkeit, was ich ja forcierte, wollte ich ab jetzt immer dünner werden. Das Selbstbild, das öffentliche Bild, nun geriet alles ein bisschen durcheinander. Auf den Umschlagfotos der beiden neuen Bücher jedenfalls müsste ich viel dünner, also besser aussehen. Fotovorbereitend aß ich fast gar nichts mehr, ging jeden Tag joggen, wochenlang nur Sauerkraut aus der Dose, der Beginn einer magersüchtigen Phase, ich wurde immer dünner – fühlte mich aber weiterhin mehr denn je als zu dick.⁸⁴

Bezeichnend ist, dass an dieser Stelle die Ich-Form beibehalten wird, obwohl Fremd- und Eigenwahrnehmung auseinanderklaffen, was explizit reflektiert wird. Dadurch manifestiert sich im Gegensatz zur Selbstentfremdung eine Ambivalenz innerhalb des Selbst. Antithetisch verlaufen Fremd- und Eigenwahrnehmung auch dann, wenn andere Personen den berauschten vom nüchternen Zustand unterscheiden glauben zu können:

Es war seltsam, andere Menschen hatten mich, wenn ich komplett zugeröhnt gewesen war, oft als angenehmen Gesprächspartner empfunden, »endlich mal ein bisschen ruhiger, nicht so hektisch wie sonst« – und nun, da ich nüchtern und wieder so hektisch und hypermotorisch unterwegs war, wie ich eventuell tatsächlich BIN, da schauten mich viele an und glaubten mir nicht, dass ich nüchtern war: »Ja, genau, du bist clean, haha. Du hast doch bestimmt was genommen, so aufgekratzt wie du bist.«⁸⁵

83 Ebd., S. 292.

84 Ebd., S. 202.

85 Ebd., S. 364.

Verstärkt wird die erlebte Diskrepanz dadurch, dass bei der eigenen Reflexion das Tempus vom Präteritum ins Präsens wechselt. Die Aussage bekommt hierdurch einen allgemeingültigeren Charakter, d.h. die dem Selbst zugeschriebenen Attribute gelten nicht nur temporär oder situativ. Die Uneinheitlichkeit des Selbst wird insbesondere im Kontext einer möglichen Selbstkonfrontation, initiiert durch ein Zusammentreffen mit Personen aus der eigenen Vergangenheit, herausgestellt:

Ich merkte, ich würde dem nicht standhalten können. Die Aussicht, all diesen Leuten wiederzubegegnen und damit natürlich vor allem auch mir selbst, dem, der ich war, dem, der ich hatte sein wollen – das machte mich dermaßen nervös, ich würde da nicht hinfahren können. Auf gar keinen Fall. Ich schaffe es ja nervlich nicht mal, »auf« Facebook zu sein, ist das doch Klassentreffen in Permanenz.⁸⁶

Unterschieden wird somit zwischen einem Selbst der Vergangenheit und dem jetzigen Selbst; diesbezüglich besteht jedoch keine klare Trennung, vielmehr wird eine hypothetische Konfrontation beider als beängstigend dargestellt. Es handelt sich demnach um verschiedene Anteile dessen, was die vermeintliche Einheit ›Selbst‹ konstituiert. Jene Aufspaltung in Anteile wird vor allem auch sprachlich – und visualisiert – an einer weiteren Stelle im Werk betont:

Und weil ich immer froh bin über zerstreute Aufträge der sinnlosesten Art, so sie überschaubar sind, als Blitzableiter meiner Hyperaktivität, bekomme ich SELBST es kaum mit, da veranstalte ich schon ein Riesenkörpertheater unter Einbeziehung mehrerer Statisten und Requisiten, zerre aus dem Gebüsch den meterlangen Teleskopkescher, mit dem sonst Blätter aus dem Pool gefischt werden, ein idealer Zitronenpflücker, und natürlich muss es die Zitrone ganz oben sein, keine der simpel mit ausgestrecktem Arm pflückbaren, nein, wenn schon, dann die unerreichbare ganz oben.⁸⁷

Das ›Ich‹ und das ›Selbst‹ treten hier als zwei verschiedene Entitäten auf, wobei das Selbst, vor allem auch durch die Verwendung von Versalien kenntlich gemacht, die Entität zu sein scheint, hinter die das bewusste ›Ich‹ zurücktritt. Die angedeutete Hyperaktivität wird insofern strukturell formalisiert als der Satzbau immer wieder durch Einschübe unterbrochen und durch zahlreiche Nebensätze unübersichtlich lang gestaltet wird.

Dargestelltes Erlebnis, Syntax, Grammatik und auch Diktion stehen in *Panikherz* somit in einer engen Verbindung zueinander bzw. bedingen sich gegenseitig, womit und wodurch das literarische Selbstkonzept konstruiert und destruiert wird.

Von der Konstruktion des literarischen Selbstkonzepts im Werk muss die Selbstinszenierung eines Schriftstellers abgegrenzt werden. So kommt der Selbstinsze-

86 Ebd., S. 128.

87 Ebd., S. 557.

nierung eine außertextuelle Dimension sowie Intentionalität zu, insofern es sich hierbei um eine bewusst eingesetzte Strategie zur Erzeugung spezifischer Effekte nach außen hin handelt. Geeignete Strategien hierfür seien beispielsweise die Publikation von Selbstzeugnissen, Lesungen, Film- und Fernsehauftritte und öffentliche Geständnisse.⁸⁸ Bezeichnend sei gerade für die Selbstdarstellung im 21. Jahrhundert, so das Argument John-Wenndorfs, dass »[n]icht die Intellektualität, so will es scheinen, sondern das Pathologische, das aus somatischen und seelischen Beschwerden erwächst, [...] unter den Dichtern verbreitet [ist].«⁸⁹ Die Thematisierung des Pathologischen anstelle von Intellektualität trifft so sicherlich auch auf *Strobo* und *Panikherz* zu, jedoch gerade nicht im Sinne einer Selbstdarstellung, sondern in Form einer literarischen Verarbeitung. Wie sich die Autoren Benjamin von Stuckrad-Barre und Airen außerhalb ihrer autobiographischen Texte begreifen, soll anhand von Interviews untersucht werden. Bei Airen ist hervorzuheben, dass dieser seine Anonymität stets bewahren wollte und ihm dies bisher gelungen ist. Das Pathologische ist für ihn kein Mittel zur Inszenierung:

Was ich geschrieben habe, habe ich durchlitten – gottseidank bin ich ohne Krankheit davon gekommen. Das ist kein Roman, das ist mein Leben gewesen. Ich habe mir das nicht ausgedacht.⁹⁰

Das Schreiben habe für ihn vielmehr die Funktion eines Gesprächspartners erfüllt, um das Erlebte zu verarbeiten und möglicherweise den Bezug zum eigenen Selbst wiederzufinden:

In mir haben sich die Gedanken gestapelt, weil all das, was ich gefühlt habe, nicht rauskonnte. Deswegen ist alles in den Blog geflossen. Die meisten Texte sind dienstags entstanden, wenn das Wochenende durch war und ich mich zwei Tage ausgeruht hatte. Dann musste das irgendwie raus, ich konnte es nur niemandem erzählen, also habe ich es in meinem Blog erzählt.⁹¹

Gerrit Bartels nennt Benjamin von Stuckrad-Barre einen »Entertainer, Ideenproduzent, Journalist, irgendwie auch Schriftsteller, aber vor allem: eine mediale Figur.«⁹² Bemerkenswert an dieser Aussage ist die Divergenz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, eine Divergenz, die auch im Werk immer wieder thematisiert wird. So merkt von Stuckrad-Barre selbst in Bezug auf soziale Medien an: »Außerdem bin

88 Vgl. C. John-Wenndorf: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, S. 232ff.

89 Ebd., S. 452.

90 F.A.Z.: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann

91 Ebd.

92 Bartels, Gerrit: »Nightlife bis zum bitteren Ende – Koma«, www.deutschlandfunkkultur.de/benjamin-von-stuckrad-barre-panikherz-nightlife-bis-zum.950.de.html?dram:article_id=347702 vom 08.03.2016.

ich psychisch zu labil für derartigen Daueraustausch, ich würde das auch als Kunstform zu ernst nehmen.«⁹³ Über das Schreiben, den Stil im Werk als Ausdruck des Erlebten, reflektiert er: »Und solche Erfahrungen muss man aber literarisch formen, muss einen Ton, eine Erzählhaltung und eine Geschichte finden, über die sich das Erlebte darstellen lässt.«⁹⁴ Autobiographie ist demnach eine Form, durch die das Erlebte re-formuliert werden kann. Dies gilt auch für die Konstruktion des Selbst, wobei die autobiographische Form als Spiegel fungiert.

4.3.2 Autobiographisches Schreiben als Methode, Autobiographie als Form

Das autobiographische Schreiben als Methode bzw. die Autobiographie als Form weisen für die Konstruktion des literarischen Selbstkonzepts gleichermaßen formal-strukturelle wie auch ästhetisch-literarische Leistungen und Funktionen auf. Durch die Autobiographie als Form wird dem Autor ermöglicht, sich selbst als fragmentarisch zu begreifen, d.h. die Autobiographie fungiert entsprechend eines literarischen Spiegels. Bezugspunkt hierfür sind die aufgezeigten Positionen, die sich gegen ein Selbst gemäß einer einheitlichen Substanz aussprechen und stattdessen ein fragmentiertes Selbstkonzept etablieren. Spiegel kommt es im Allgemeinen zu, »als symbolische Werkzeuge im Kontext der Selbsterkenntnis, der Selbstreflexion und des Selbstverständnisses«⁹⁵ zu wirken; sie ließen nach Prinz eine tiefe Reflexion auf das Selbst zu.⁹⁶ Spiegelszenen als Moment der Selbsterkenntnis finden sich so auch in Werken, die sich nicht als explizit autobiographisch ausweisen, wie etwa in Hermann Hesses *Der Steppenwolf*:

Er hielt mir ein Spieglein vor die Augen [...] und ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen in diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verwirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolfgestalt floß in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie in einem Strome ein Nebenfluß von anderer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im andern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung.⁹⁷

Bezeichnend ist, dass Harry Haller beim Blick in den Spiegel erkennen kann, dass er beide Anteile – Steppenwolf und Mensch – gleichermaßen und zu gleicher Zeit

93 taz.: »Der Tag hängt in der Mitte durch«, www.taz.de/!5357365 vom 29.11.2016.

94 Neumann, Olaf: »Stuckrad-Barre und sein ›Panikherz‹«, www.neuepresse.de/Nachrichten/Kultur/Stuckrad-Barre-und-sein-Panikherz

95 W. Prinz: Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität, S. 91.

96 Vgl. ebd., S. 91.

97 H. Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 191.

darstellt: er erkennt seine eigene Fragmentiertheit. Eco spricht Spiegeln ferner zu, Inspiration für Literatur zu sein, insofern die

virtuelle Verdopplung der Reize (die manchmal so funktioniert, als wäre sie eine Verdopplung [des] Körpers-als-Objekt wie auch [des] Körpers-als-Subjekt, der sich selbst gegenüberzutreten scheint), diese Enteignung des Bildes, diese permanente Versuchung, [sich] selbst für einen anderen zu halten, all dies [...] die Spiegelerfahrung zu einer absolut singulären Erfahrung auf der Schwelle zwischen Wahrnehmung und Bedeutung [macht].⁹⁸

Im Unterschied zum *Steppenwolf*, in dem der Spiegel einem literarischen Motiv gleichkommt, d.h. Symbol ist, soll die Autobiographie als Form hingegen im Sinne eines äußeren, physikalischen Spiegels behandelt werden, wobei der Begriff des physikalischen Spiegels stark erweitert wird. Er dient als Abgrenzung vom symbolischen Spiegel und betont Materialität. Äußere Spiegel helfen, sich selbst von außen aus der Dritten-Person-Perspektive heraus zu betrachten. Prinz betont, dass Menschen Spiegel benötigten, »um [ihr] Handeln besser zu erkennen, zu verstehen und zu beurteilen.«⁹⁹ Der Spiegel als Medium bliebe Jahraus zufolge formal unbestimmt, da er kein eigenes Bild liefere.¹⁰⁰ Eco beschreibt Spiegel überdies als starre Designatoren, da sie immer nur ein konkretes Objekt benennen würden, also das Objekt, das sie vor sich hätten.¹⁰¹ Der Spiegel helfe daher dem Menschen, so Jahraus weiter, sich als Mensch zu begreifen, wodurch er Subjektivität stifte.¹⁰² Eleonore Kalisch bemerkt, dass die »Darstellung [...] als ein Konstitutionsfaktor des Selbst erkannt [wird], das sich in der bürgerlichen Lebenspraxis nicht als Substanz, sondern als Relation bildet.«¹⁰³ Jene Dynamik kann so auch für autobiographisches Schreiben angenommen werden. Die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Text und Autor wird weiterhin immer wieder von verschiedenen Autoren im Kontext der Autobiographieforschung untersucht. Die Vorstellung vom eigenen Selbst sei nach Aichinger Bezugspunkt der Autobiographie, wobei das Gesamtbild der eigenen Persönlichkeit dann wiederum auf die Darstellung wirke.¹⁰⁴ Meuter spricht der expliziten Thematisierung der eigenen Identität in autobiographischen

98 U. Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, S. 38.

99 W. Prinz: Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität, S. 113.

100 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 303.

101 Vgl. U. Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, S. 40.

102 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 303.

103 Kalisch, Eleonore: »Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung«, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), Inszenierung von Authentizität, Tübingen: Francke Verlag 2000, S. 43.

104 Vgl. I. Aichinger: Probleme der Autobiographie als Kunstwerk, S. 184.

Texten überdies zu, der Identität dadurch eine neue Gestalt geben zu können.¹⁰⁵ Schon die Selbstfindung allein sei nach Charles Taylor zudem stets mit dem Akt der Schöpfung eines Werks verbunden.¹⁰⁶ Aus der vorstehenden Analyse der Konstruktion und Destruktion des literarischen Selbst in *Strobo* und *Panikherz* ergibt sich, dass auch in diesen Werken immer wieder die eigene Fragmentiertheit, wenn auch indirekt, thematisiert wird, sei es durch Gefühle der Unzugehörigkeit und Andersartigkeit oder der Selbstentfremdung. Neben der inhaltlichen und motivischen Thematisierung zeugen in beiden Autobiographien diskontinuierliche Formen des Erzählens von Fragmentiertheit, beispielsweise durch die Ich-man-Wechsel bei Benjamin von Stuckrad-Barre oder das Hin- und Herwechseln zwischen innerem Dialog und innerem Monolog bei Airen. Hierbei wird das eigene Selbst als ein Anderer gesetzt, sodass die Ich-Spaltung substantiell verstanden werden kann. Wie die Einheit eines menschlichen Lebens in ihren Strukturen der Einheit einer erzählten Geschichte entspricht,¹⁰⁷ so entspricht invers die Einheit bzw., im Falle der Fragmentiertheit, die Nicht-Einheit der erzählten Geschichte in Bezug auf das literarische Selbst den Strukturen der Nicht-Einheit des menschlichen Lebens. Wie zuvor angeführt, kann angenommen werden, dass ein Autor in zwei verschiedenen Werken auch zwei unterschiedliche literarische Selbstkonzepte konstruieren könnte: die Fragmentiertheit ließe sich dann nicht nur intratextuell, sondern darüber hinaus intertextuell aufzeigen. Das im Primärakt bestehende Begreifen der eigenen Fragmentiertheit durch das autobiographische Schreiben zieht in einem Sekundärakt einen Prozess nach sich, welcher durchaus heilsam wirken kann. Der norwegische Schriftsteller Karl Ove Knausgård drückt dies folgendermaßen aus: »The act of writing is a healing moment.«¹⁰⁸ Weiterhin könne sich das Selbst, so Wagner-Egelhaaf unter Bezugnahme auf Lacan, in der Entäußerung des Schreibens selbst erfahren und dadurch die Kluft, die es von sich selbst trennt, überwinden.¹⁰⁹ Airen merkt in diesem Kontext an, dass er seinen Blog, aus dem *Strobo* entstand, geschlossen hat, »weil [er] nichts mehr zu sagen und nichts mehr zu schreiben hatte.«¹¹⁰ Dies verweist auf eine bidirektionale Interaktion gemäß einer wechselseitigen Abhängigkeit: der Text benötigt seinen Autor, der Autor benötigt seinen Text. Auch Benjamin von Stuckrad-Barre spricht seinem eigenen, autobiographischen Schreiben die Funktion des Sich-selbst-Erkennens und Ergründens zu:

105 Vgl. N. Meuter: Narrative Identität: das Problem personaler Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur, S. 247.

106 Vgl. Taylor, Charles: Das Unbehagen an der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 73.

107 Vgl. N. Meuter: Narrative Identität: das Problem personaler Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur, S. 245.

108 Knausgård, Karl Ove: Lesung zu »Kämpfen« vom 25.04.2017.

109 Vgl. M. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 38f.

110 F.A.Z.: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann

Und was mir zu mir selbst so einfällt, das versuche ich, in meinen Büchern zu ergründen. Aber eben auch nicht, um mal so richtig schön was von mir zu erzählen, das interessiert ja gar nicht, nein, mich als Fall betrachten, jemand, den ich ganz gut kenne und dessen Leben ich erzählerisch ausbeute.¹¹¹

Weiterführend verfügen Weblogs und soziale Netzwerke durch ihre spezifischen Funktionsweisen, wie beispielsweise die Kommentarfunktion oder Likes & Shares, ebenfalls über Spiegelmechanismen. So fasst Augustin etwa die Leser von Weblogs als soziale Spiegel,¹¹² in Bezug auf die virtuelle Biographie in den sozialen Netzwerken bemerkt Wiesinger, dass jene durch die Kommentare anderer gespiegelt und kontextualisiert werde.¹¹³ Eine wesentliche Differenz zur Autobiographie besteht aufgrund der Qualität der Spiegel, d.h. während die Autobiographie einen im erweiterten Sinne physikalischen und gleichzeitig ästhetisch-literarischen Spiegel darstellt, handelt es sich bei den Lesern von Weblogs bzw. den Nutzern der sozialen Netzwerke um gesellschaftlich-soziale Spiegel, woraus wiederum unterschiedliche Konsequenzen für das sich spiegelnde Subjekt resultieren. Die Autobiographie ermöglicht eine deskriptive Form der Selbsterkenntnis und erzeugt Subjektivität, d.h. das Subjekt erlangt Selbsterkenntnis durch sich selbst in einem Medium, wobei das Medium an sich entsprechend des Spiegels neutral, d.h. ohne Einfluss auf das Subjekt, verbleibt. Weblogs und soziale Netzwerke dagegen bedingen eine normative Form der Selbsterkenntnis, die die Bewertung anderer impliziert, d.h. das Subjekt erlangt Selbsterkenntnis durch andere, wobei die Neutralität des Spiegels entfällt. Die Autobiographie als literarischer Spiegel führt demnach zu einer Auseinandersetzung des Subjekts mit sich selbst, ohne die Wirkung des Subjekts im Außen einzuschließen. Soziale Spiegel hingegen führen zu einer Auseinandersetzung des Subjekts mit seiner Wirkung im und auf das Außen. Demzufolge wird das Subjekt durch die Autobiographie im Spiegel mit der Eigenwahrnehmung konfrontiert, durch Weblogs und soziale Netzwerke hingegen mit der Fremdwahrnehmung.

Zudem erzeugen die Autobiographie als Form bzw. das autobiographische Schreiben als Methode jeweils Reziprozität entsprechend bidirektionaler Interaktionen. So entspricht etwa das literarische Selbstkonzept einem mittels Stiles erzeugten, textuellen Produkt. Dieses bewirkt eine bidirektionale Interaktion zwischen Text und Leser, insofern die Selbstkonstruktion ein dynamisches Konzept darstellt und der Text dem Leser die Grenzen seiner Interpretationsmöglichkeit

111 Pötting, Inga: »Benjamin von Stuckrad-Barre im Interview: ›Es geht um Wahrheit, nicht um Wirklichkeit‹«, www.coolibri.de/redaktion/kultur/1016/nuechtern-am-weltnichtraucher-tag-benjamin-von-stuckrad-barre-interview.html

112 Vgl. E. Augustin: BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs, S. 71.

113 Vgl. A. Wiesinger: Narrativität und Literarizität in Social Networks am Beispiel von Facebook, S. 480.

vorgibt.¹¹⁴ Andererseits entsteht eine bidirektionale Interaktion zwischen Werk und Autor, da letzterer sich durch das Schreiben selbst als fragmentarisch begreifen kann. Wie zuvor ausgeführt, erfahren die reziproken Strukturen durch Weblogs und die sozialen Netzwerke eine Modifikation, d.h. sie werden aufgrund veränderter technisch-medialer Dispositionen und damit einhergehender Wirkmechanismen zu einer Trias bzw. einer Viererstruktur erweitert

Weiterhin kommt das autobiographische Schreiben einer Bewältigungsstrategie des Schreibenden für absurde Erlebnisse im Sinne eines erinnerten Vergessens, also einer literarischen Erinnerung vergessener Erlebnisse, gleich. Hierbei ist zunächst der Zusammenhang zwischen Erleben und Erinnern im spezifischen Kontext der Autobiographie zu erörtern. Wagner-Egelhaaf merkt an, dass

[a]utobiographische Erinnerungssätze [...] zunächst auf die gegenwärtige, die erinnernde Redesituation [referieren], auch wenn sie vorgeben, einen vergangenen Sachverhalt unmittelbar zu beschreiben. Auch in der autobiographischen Erinnerungsrede tut sich [...] [ein] Spalt zwischen der Rede selbst und ihrem propositionalen Gehalt, zwischen Performanz und Referenz auf.¹¹⁵

Erinnerung sei damit Konstruktion bzw. Rekonstruktion, Autobiographie nicht ein beschriebenes, sondern geschriebenes Leben.¹¹⁶ Die Autobiographie muss zudem als Erinnerung des erinnerten Geschehens begriffen werden, d.h. die Literarisierung der Erinnerung ästhetisiert die tatsächliche Erinnerung und bringt diese schriftlich zum Ausdruck, womit zwei verschiedene Ebenen des Erinnerns entstehen: die literarische Erinnerung wird zum Sekundärprozess des kognitiven Erinnerns. Wird das erinnerte Vergessen untersucht, so ist die Überlegung analog anzuwenden: Vergessen und Erinnern können in diesem Kontext als synonyme Prozesse behandelt werden, da auch Vergessen bzw. Erinnerungslücken ein Bewusstmachen erfordern. Es wird weiterhin angenommen, dass autobiographische Erinnerungen sich einer ausgeprägten Bildlichkeit bedienen. Darüber hinaus werde ein Ereignis Wagner-Egelhaaf zufolge besser im Gedächtnis behalten, wenn es mit einer besonderen Emotionalität verbunden ist.¹¹⁷ Im Kontext von Erinnerung und Drogenkonsum, der für *Strobo* und *Panikherz* gleichermaßen bedeutsam ist, führt Harald Welzer an, dass sich befindungsabhängige Erinnerung auch in Zusammenhang mit bewusstseinsbeschränkenden Befindlichkeiten zeige:

Wenn man etwa Alkohol trinkt oder andere Drogen konsumiert, erinnert man sich im nüchternen Zustand schlecht an das, was in den entsprechenden Zuständen

114 Vgl. N. J. Schmidt: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Texten, S. 94f.

115 M. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 12.

116 Vgl. ebd., S. 13ff.

117 Ebd., S. 85.

passiert ist – experimentell ist aber nachgewiesen worden, dass die Erinnerung präziser wird, wenn der sich Erinnernde wieder auf demselben Pegel ist!¹¹⁸

Drees schreibt über *Panikherz*, dass dies der gelungene Versuch sei, »Verdrängtes und eigentlich Unerzählbares in Form und Sprache zu bannen.«¹¹⁹ Jedoch verweist Wagner-Egelhaaf darauf, dass das autobiographische Schreiben prinzipiell »von einer unausweichlichen Spannung zwischen Sprache und Erfahrung«¹²⁰ geprägt sei. Weiterhin erläutert Waldmann, dass die spezifischen Formen des Sich-Erinnerns auch als Formen autobiographischer Darstellung genutzt werden können. So könne die Autobiographie beispielsweise

die Form des Erinnerns wählen, das bekanntermaßen punktuell, diskontinuierlich, sprunghaft, inkohärent ist, das überraschend assoziiert, eigenwillige Akzentuierungen und Verknüpfungen vornimmt, abschweift, unsicher ist und korrigiert wird.¹²¹

Gleiches muss dann auch für das erinnerte Vergessen gelten. So wird in *Panikherz* Vergessen erinnert, indem zwar die Umstände der Erinnerungslücke aufgezeigt werden, nicht jedoch deren Inhalte, also das Vergessene:

Wenn ich erwachte, brauchte ich eine Weile, um den Zusammenhang herzustellen zwischen den durch die Gardinen hindurch sichtbaren Tageszeitindizien und der zuletzt erinnerten Tageszeit, ich unterschied nur mehr hell und dunkel, Tag und Nacht.¹²²

Autobiographisches Schreiben kann in diesem Kontext insofern als Methode gelten, als durch das Schreiben dem Schreibenden überhaupt bewusst wird, dass es diese Erinnerungslücke gegeben haben muss. Anderenfalls hätten auch deren Inhalte dargestellt werden können. Benjamin von Stuckrad-Barre sagt über sich selbst, dass er Trigger benötige, um sich erinnern zu können:

Ich finde Parfüm hilfreich, um mich zu erinnern. Als ich »Panikherz« geschrieben habe, bin ich immer wieder in Parfümläden gegangen und hab mir frühere Jahre aufs Handgelenk gesprüht.¹²³

118 Welzer, Harald: »Was ist autobiographische Wahrheit? Anmerkungen aus Sicht der Erinnerungsforschung«, in: Anja Tippner (Hg.), *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, Stuttgart: Reclam 2016, S. 347.

119 J. Drees: *Vom Drang, den Körper zu bezwingen*.

120 M. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*, S. 36.

121 G. Waldmann: *Autobiographisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens*, S. 93.

122 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 271.

123 Taz: *Der Tag hängt in der Mitte durch*.

Erinnerung ist somit nicht nur an Emotionen, sondern auch an verschiedene Formen der Sinneseindrücke gekoppelt. Der Blogger Bomec schreibt im Nachwort zu *Strobo* über Airen: »Er kennt meine Geschichte auswendig. Er erinnert sich besser als ich selbst an meine Vergangenheit.«¹²⁴ Airen hingegen merkt in Bezug auf sich selbst an: »Ich chille noch zwanzig Minuten zusammengekauert in einer Ecke, dann ist es vorbei mit der Erinnerung. Ekstatische Zwischenwelten.«¹²⁵ Bemerkenswert ist, dass die Geschichte einer anderen Person besser erinnert wird als die eigenen Erlebnisse. Diese können nur noch in Form des erinnerten Vergessens dargestellt werden. Hier werden somit spezifische Formen des Sich-Erinnerns bzw. Vergessens für die autobiographische Darstellung genutzt. In einem engen Zusammenhang zum erinnerten Erinnern bzw. erinnerten Vergessen in autobiographischen Texten steht die Frage nach der Wahrheit der Autobiographie sowie das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion innerhalb dieser. So gibt Erinnerung nicht ausschließlich wirklich Geschehenes wieder;¹²⁶ ähnliches gelte auch für die Wahrnehmung des Menschen, so Prinz, da »[d]er Inhalt menschlicher Wahrnehmung [...] hochselektiv, bedeutend umgewandelt und semantisch kategorisiert [ist].«¹²⁷ Pascal spricht der Autobiographie weiterhin eine nur ihr zukommende, inhärente Wahrheit zu, indem er argumentiert, dass

[j]enseits der Tatsachenwahrheit, jenseits der ›Ähnlichkeit‹ [...] jene einzigartige Wahrheit des von innen gesehenen Lebens [liegt], die die Autobiographie geben muß; und in dieser Hinsicht ist sie unersetzlich und ohne Rivalen.¹²⁸

Camus merkt in *Heimkehr nach Tipasa* überdies an, dass

[d]ie Werke eines Menschen [...] oft die Geschichte seiner Sehnsüchte oder seiner Versuche wider[spiegeln], doch fast nie seine eigene Geschichte, vor allem dann nicht, wenn sie autobiografisch zu sein behaupten.¹²⁹

Eine realitätstreu nachgezeichnete Geschichte sei Neumann zufolge weder Ziel noch Absicht der Autobiographie; vielmehr trete der Anspruch der Innerlichkeit vor Ansprüche der Realität, womit autobiographische Texte Erlebtes und Gefühltes erinnerten anstatt Taten zu belegen.¹³⁰ Zudem kann sich der Autor einer Auto-

124 Bomec: Nachwort, S. 216.

125 Airen: *Strobo*, S. 192.

126 Vgl. G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 104.

127 W. Prinz: *Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität*, S. 55.

128 R. Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, S. 229.

129 Camus, Albert: *Hochzeit des Lichts*, Zürich, Hamburg: Arche Verlag 2010, S. 132f.

130 Vgl. B. Neumann: *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*, S. 82, 104.

biographie dafür entscheiden, diese mit bewusst fiktionalen Teilen zu verfassen. So können Teile des Erinnerten selbst fiktionalisiert werden, beispielsweise durch phantastische oder imaginative Passagen, oder aber die fiktionalen Teile werden frei erfunden,¹³¹ wobei es sich bei der Fiktion dann um ein stilistisch-ästhetisches Mittel handelt, das intentional eingesetzt wird. Dass die Grenzen zwischen Fiktion und Realität hingegen oftmals unwillkürlich verschwimmen, thematisiert Airen explizit in seinem Werk: »Und jetzt, wo ich auf einmal Überprüfbares schreibe, wo Bomec alles gesehen hat, fällt mir auf, wie oft beinahe ungewollt Fiktion und Realität vermengen.«¹³² Dies geschieht nicht nur im Prozess des Schreibens, sondern schon im Primärprozess des Erlebens, wie Bomec reflektiert: »Es sind Momente wie dieser, in denen ich das Gefühl habe, dass ich dabei bin, mit Airen in eine fiktive Welt abzugleiten, die wir uns selbst erschreiben.«¹³³ An dieser Stelle wird deutlich, dass dem Verschwimmen der Grenzen noch eine weitere Dimension zukommt: die Grenze zwischen Literatur und dem Erleben im Sinne eines materiellen Daseins. Konkret ergibt sich aus Bomecs Aussage die Frage, ob das Erleben den Text hervorbringt oder ob der Text eine ›Welt‹ konstruiert, in der dann das Erleben stattfindet, d.h. worin der primäre und worin der sekundäre Akt besteht. Die Grenzen scheinen auch hier nicht so deutlich zu sein, wie es bei der ersten Betrachtung als logisch angenommen werden könnte. Auch Benjamin von Stuckrad-Barre thematisiert die Frage nach der Wahrheit seines Textes in einem Interview: »Es geht um Wahrheit, nicht um Wirklichkeit, das ist ein großer Unterschied.«¹³⁴ Aus diesem Anspruch ergibt sich die Perspektive, aus der er *Panikherz* verfasste: eine beklemmende Innenansicht.¹³⁵ Auch in Stuckrad-Barres Werk besteht die primäre Absicht im Ausdruck des inneren Erlebens, welches in Sprache gefasst werden muss. Die Autobiographie betreffend kann argumentiert werden, dass die ihr eigene Wahrheit, gerade wenn absurde Erlebnisse so stark thematisiert werden wie in *Strobo* und *Panikherz*, nicht im Sinne eines faktisch überprüfbaren Wirklichkeitsabbildes begriffen werden kann und gerade dies auch nicht durch das Autobiographische geleistet werden soll. Durch die Darstellung von Erlebnissen im Sinne der subjektiven, ekstatischen oder auch berauschten Wahrnehmung, teils mit fiktionalen Elementen verbunden, wird vielmehr eine ›höhere‹ Ebene der Wahrheit generiert, die als Wahrheit der

131 Vgl. G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 109ff.

132 Airen: *Strobo*, S. 77.

133 Bomec: Nachwort, S. 218.

134 I. Pötting: Benjamin von Stuckrad-Barre im Interview: »Es geht um Wahrheit, nicht um Wirklichkeit«

135 Vgl. BR Interview: »Benjamin von Stuckrad-Barre. Der neue Roman *Panikherz*«, <https://www.youtube.com/watch?v=6NxK15u-IMO> vom 07.04.2016.

Innenperspektive des Autors in der Autobiographie festgehalten und somit überhaupt erst sichtbar gemacht wird. Dass dabei die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen können, verringert den Wahrheitsgehalt des autobiographischen Textes nicht. Ganz im Gegenteil fördert dieses Verschwimmen diese Form der Wahrheit, indem sie sich dadurch noch mehr von der Nachzeichnung der faktischen Wirklichkeit des Geschehens abzugrenzen vermag. Erlebnisse des Autors können durch den Wegfall des Objektiven und die Verstärkung des Subjektiven vom Leser so durch die Gefühls- und Wahrnehmungsperspektive des Autors im Sinne einer ›Folie‹ nachvollzogen werden. In der Konstruktion dieser speziellen Form der Wahrheit besteht damit eine Besonderheit, die das Autobiographische aus- und zudem relevant macht. In Form der Autobiographie wird sprachlich der Ausdruck des Inneren realisiert und gleichzeitig durch die Stilistik literarische Authentizität generiert.

Jutta Schlich zufolge handelt es sich bei literarischer Authentizität um ein komplexes Phänomen, das den Begriff der Authentizität bezogen auf reine Dokumentation und faktenverbürgte Wahrheit relativiere.¹³⁶ Historisch betrachtet sei die Frage nach der literarischen Authentizität dem Bereich der Editionsphilologie zuzuordnen: Authentizität erweise sich dann jedoch als Wahrheit im Sinne eines produktionsästhetischen Kontextes. Herausgelöst aus diesem mache sich literarische Authentizität hingegen als Effekt geltend.¹³⁷ Schlich unterscheidet ferner zwischen zwei Formen der Authentizitätszuschreibung an einen Text: einerseits sei jeder Text authentisch im Sinne von individuell, wenn es sich dabei um ein kohärentes Text-Gewebe handle, andererseits sei nicht jeder Text authentisch im Sinne eines Authentizitätseffekts, in welchem sich ein individuelles Bewusstsein des sprechenden Subjekts mitteile.¹³⁸ Mit dem Wegfall des produktionsästhetischen Kontextes und der Konstitution literarischer Authentizität als Effekt gilt es danach zu fragen, durch welche Kriterien und Mechanismen sich dieser Effekt auszeichnet. Hierzu merkt Knaller an, dass literarische Authentizität, insbesondere bezüglich der Autobiographie, auf einer Authentisierung durch adäquate Form beruhe, Authentizität müsse daher als Prozess zwischen der Erfahrung und einer immer neu zu schaffenden, narrativen ästhetischen Form verstanden werden. Authentizität entstehe somit im Prozess des Sich-selber-Schreibens.¹³⁹ Entsprechend Knallers These wird im Folgenden literarische Authentizität als Effekt angenommen, der sich durch einen

136 Vgl. Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*, Tübingen: De Gruyter 2002, S. 6.

137 Vgl. ebd., S. 6, 12f.

138 Vgl. ebd., S. 140.

139 Vgl. S. Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, S. 158, 160.

spezifischen Stil des jeweiligen Autors darstellt, ähnlich wie dies auch bei der Konstruktion des literarischen Selbstkonzepts verfolgt wurde. Starobinski konstatiert im Kontext von Autobiographie und Stil, dass vermieden werden müsse,

von einem Stil oder selbst von einer Form zu sprechen, die an die Autobiographie gebunden wären, [da] es [...] in diesem Fall hinsichtlich des Stils und der Form nichts Verpflichtendes [gibt]. [...] [D]er Stil [wird hier] Sache des Individuums sein.¹⁴⁰

Zeller begreift den Stil darüber hinaus als das entscheidende Merkmal, durch welches Authentizität als ästhetischer Effekt erkennbar sein müsse. Voraussetzung für die Darstellung literarischer Authentizität sei die ästhetisch erzeugte Simultaneität von Denken und Sagen, Sehen und Schreiben.¹⁴¹ Auch Funk setzt sich durch das Theorem des reziproken Realismus, auf das bereits Bezug genommen wurde, mit der Authentizitätsthematik auseinander. So entstehe

Authentizität erst in der und durch die strukturell offene Gestaltung des Verhältnisses von Autor, Kunstwerk und Rezipient, mithin also in der Interaktion der Beteiligten an der kreativen Kommunikation.¹⁴²

Funk nennt diese Dynamik auch Interauthentizität.¹⁴³ Es zeigt sich insofern eine Parallele zur Konstruktion eines literarischen Selbstkonzepts, als eine Interaktion zwischen Text, Autor und Leser angenommen wird. Es ist gerade im Kontext der Autobiographie sinnvoll, dezidiert nach den konstitutionellen Faktoren einer explizit literarischen Authentizität zu fragen und diese anhand von Stilkriterien zu untersuchen, da sich autobiographische Texte in einem Spannungsverhältnis zwischen Wahrheit und Wirklichkeit bewegen. Dieses Spannungsverhältnis wirkt sich auch auf die Frage nach der Authentizität solcher Werke aus. Antonius Weixler schlägt deshalb vor, den referentiellen Begriff von Authentizität durch einen relationalen zu ersetzen: die Frage nach der Wahrheit des Dargestellten werde dann durch die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Darstellung ersetzt.¹⁴⁴ Schmidt merkt ferner an, dass Authentizität im Kontext der Autobiographie ohnehin niemals auf der vermeintlichen Abbildung einer empirischen Realität beruhen könne. Vielmehr, und diesem Ansatz folgt die nachstehende Ausführung, käme dem literarischen Konstruieren

140 J. Starobinski: *Der Stil der Autobiographie*, S. 122.

141 Vgl. C. Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, S. 245, 279.

142 W. Funk: *Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität*, S. 132.

143 Vgl. ebd., S. 132.

144 Vgl. Weixler, Antonius: »Authentisches erzählen – authentisches Erzählen«, in: Antonius Weixler (Hg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 2.

ein Authentizitätsanspruch zu.¹⁴⁵ Zudem hinge die Herausbildung der literarischen Authentizität in der Autobiographie mit den Erfahrungen aus dem Leben und dem Vorgang des Erinnerns zusammen, so Waldmann:

Autobiographisches Erzählen gewinnt eine eigene Authentizität, wenn es das Leben so darstellt, wie es von vielen wirklich erfahren wird, nämlich aus Stücken, aus Fragmenten bestehenden, und es dabei mit spezifischen Merkmalen wirklichen Erinnerns darstellt, etwa als nur assoziativ verbunden mit eigenwilligen Verknüpfungen und Abschweifungen oder als diskontinuierlich und inkohärent oder als punktuell, partikular und segmentiert oder als unsicher und ständig korrigiert usw.¹⁴⁶

Daraus ergibt sich, dass neben der Etablierung eines spezifischen, unverkennbaren eigenen Stils als Konstitutionsfaktor literarischer Authentizität auch der Transfer des äußeren Erlebens verknüpft mit dem Prozess des Erinnerns in literarische Strukturen zum Merkmal literarischer Authentizität werden kann, formalisiert beispielsweise durch autobiographisches Schreiben in diskontinuierlichen Formen bezüglich der Erzählperspektive, Syntax und Diktion. Knaller weist zudem auf zwei verschiedene Konstellationen von Authentizität und Autobiographie hin. Im Sinne einer normativen Konstellation verblieben die autobiographische Ich-Äußerung und die Form in einem reziproken Verhältnis von Selbstausdruck und Urteil der Anderen. Hinsichtlich einer nicht-normativen Konstellation würde der Formbegriff zugunsten eines Performationsbegriffs stark gemacht werden, wobei die Referenzialität damit nicht aufgegeben werde.¹⁴⁷

Die literarische Authentizität in *Strobo* und *Panikherz* wird durch Neologismen, subjektive Assoziationen, die polemische Aufladung von alltäglichen Begriffen oder Gegenständen, Spitznamen, die Verwendung von Slogans, Schreiben in dialektaler Sprache und Slang, polemische Reflexionen, intertextuelle Bezüge und Helden-Analogien generiert. Weiterhin resultiert sie aus einer spezifischen, formalen Struktur, die auch Kommentare zum eigenen Vorhaben beinhaltet, und der expliziten Bezugnahme auf die Authentizitätsthematik selbst. Neologismen in *Strobo* zeichnen sich primär durch Wörter aus, die der individuellen Sprechweise von Airen entnommen sind und oftmals Slang beinhalten. Da sie nicht weiter erklärt werden, müssen sie über den Werkkontext erschlossen werden. So handelt es sich

145 Vgl. N. J. Schmidt: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten, S. 24.

146 G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 93.

147 Vgl. S. Knaller: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, S. 161.

beim »Actiontopf«¹⁴⁸ um ein selbsterfundenes Kartenspiel, bei dem Gras aus einer Bong geraucht werden muss. Auch werden Begriffe aus einem speziell konnotierten Bereich in den eigenen Wortschatz überführt und bekommen dadurch eine neue Bedeutung. So ist »Techno-Mekka-Berlin«¹⁴⁹ nicht religiös behaftet, wie der Wortteil »Mekka« dies suggerieren könnte; vielmehr handelt es sich um einen Ausdruck, wodurch das Größtmögliche und Beste, was der Techno zu bieten hat, dargestellt wird. Ähnlich verhält es sich, wenn vom »Stammheim«¹⁵⁰ die Rede ist; gemeint ist hier nicht das Gefängnis der ersten RAF-Generation, sondern ein weiterer Techno-Club, der den Namen »Stammheim« trägt. Im Kontext des Drogenkonsums werden Neologismen im Sinne der Verharmlosung gebraucht. Die »Guten-Morgen-Tüte«¹⁵¹ gibt Normalität vor, insofern der Kaffee am Morgen durch einen Joint ersetzt wird, »Kieferzirkus«¹⁵² steht für das ständige Kauen ausgelöst durch den Speed-Konsum. Neologismen dienen im Werk überdies zur Karikierung von Stereotypen. Als »Bilderbuch-Nazis«¹⁵³ werden Anhänger der rechten Szene bezeichnet, die das stereotypische Bild erfüllen; bei der »trés schwülen Bedienung«¹⁵⁴ wird ein Klischee onomatopoetisch nachgeahmt. Ähnlich wie bei der Verwendung von Neologismen werden in *Strobo* Begriffe oder Namen eingeführt, die mit subjektiven Assoziationen in Verbindung stehen bei gleichzeitigem Ausbleiben der Erklärung für das Zustandekommen dieser Assoziationen. So betitelt »Eisenmann«¹⁵⁵ Sven Marquardt, Fotograf und Türsteher des Berghains, wobei die Assoziation auf dessen Aussehen anspielt. Als »Schatzmeister«¹⁵⁶ bezeichnet Airen seinen Dealer, wobei mit »Schatz« Drogen und kein tatsächlicher Fund gemeint sind. Auch werden Berliner Straßennamen oftmals mit der für Einheimische typischen Abkürzung eingeführt; so steht »Warschauer«¹⁵⁷ für die Warschauer Straße. Insbesondere dadurch, dass weder Neologismen noch subjektive Assoziationen näher erläutert werden, wird die literarische Authentizität in *Strobo* insofern generiert, als sie dem spezifischen, eigenen Stil zuträglich ist. Hierbei wird allgemein Verständliches durch Subjektives ersetzt. Dieser Effekt tritt überdies durch Slogans ein, die an klassische TV- oder Plakatwerbung erinnern, wie etwa »Niveau sieht nur von

148 Airen: *Strobo*, S. 6.

149 Ebd., S. 7.

150 Ebd., S. 9.

151 Ebd., S. 11.

152 Ebd., S. 63.

153 Ebd., S. 108.

154 Ebd., S. 43.

155 Ebd., S. 110.

156 Ebd., S. 142.

157 Ebd., S. 54.

unten aus wie Arroganz«¹⁵⁸ oder »Bier auf Sekt = das schmeckt.«¹⁵⁹ Konträr zur TV- oder Plakatwerbung wird jedoch kein spezifisches Produkt beworben, d.h. die Slogans dienen als Ausdruck des eigenen Handelns und Fühlens bzw. als Resümee dessen. Werden in *Strobo* Personen aus Airen's Umfeld beschrieben, so verwendet er anstelle der Eigennamen deren Spitznamen, wie »Haxi«¹⁶⁰, »Don Casimir«¹⁶¹ oder »Netter Fucker«¹⁶² an keiner Stelle im Werk erfährt der Leser die eigentlichen Namen. Spitznamen dienen darüber hinaus der Charakterisierung von Personen: »Mademoiselle kann ich nur in homöopathischen Dosen genießen.«¹⁶³ Die abwertende Konnotation, die »Mademoiselle« umgangssprachlich mit sich führt, betont das Verhältnis, in welchem Airen und seine Affäre zueinanderstehen. Wird der Autor selbst hingegen von Personen angesprochen, so verwendet er hierfür sein Pseudonym, ebenfalls jedoch nie den Eigennamen. Dies hängt insbesondere damit zusammen, dass »Airen« nicht nur ein Pseudonym, sondern ein Nickname in der Blogger-Szene, aus der Airen ursprünglich stammt, ist. Die Anonymität bleibt einerseits textuell bestehen: »Ich erinnere mich entfernt, dass meine Cousine mich schon mal mit der verkuppeln wollte. Ich gebe ihr die Hand: »Hallo, Airen.« Sie lächelt.«¹⁶⁴ Andererseits wahrt Airen seine Anonymität auch außertextuell, indem er die Lesungen zu *Strobo* nicht selbst durchführte.¹⁶⁵ In Zusammenhang mit der Charakterisierung von Personen aus dem Umfeld und der Darstellung von Begegnungen mit diesen steht die Verwendung von dialektaler Sprache und Slang. Durch den Wechsel zwischen Schriftsprache, Dialekt und Slang wird einerseits der Grad der Unmittelbarkeit erhöht und andererseits literarische Authentizität durch die sprachlichen Brüche hinsichtlich der Diktion generiert. Die schriftliche Imitation des Dialekts entspricht dabei den jeweiligen Örtlichkeiten, aus welchen der Dialekt entstammt, beispielsweise einem Treffen mit Freunden, welches in Bayern stattfindet: »[...] der Drummer steid an guadn Rauch auf.«¹⁶⁶ Slang hingegen, meist unter Einsatz von Anglizismen, wird im Sinne der normativen Reflexion einer Situation eingesetzt: »Während sie erzählt, wie mega-funny ihr Weekend war, hänge ich den Anzug auf.«¹⁶⁷ Konkret werden also Person und Situation durch den Slang zynisch

158 Ebd., S. 24.

159 Ebd., S. 92.

160 Ebd., S. 46.

161 Ebd., S. 46.

162 Ebd., S. 62.

163 Ebd., S. 15.

164 Ebd., S. 179.

165 Vgl. Sonnabend, Lisa: »...und nun das Kapitel »Speedficken««, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/strobo-lesung-in-muenchen-und-nun-das-kapitel-speedficken-1.66556> vom 17.05.2010.

166 Ebd., S. 46

167 Ebd., S. 86.

karikiert, Slang fungiert als literarisches Stilmittel zur Abwertung. Das eigene Handeln wird unter Einsatz von Polemik reflektiert: »Die Atemalkoholkontrolle ergibt runde 2,22 Promille, bei Stefan ästhetische 2,34.«¹⁶⁸ Dies gilt vor allem für Reflexionen, die im Kontext mit dem eigenen Drogenkonsum stattfinden: »Viel- leicht lag ›Banane‹ im aufgeschlagenen Drogenlexikon zu nah an ›Benzodiazepine‹ letzte Nacht.«¹⁶⁹ Die Bezugnahme auf Drogen als vorherrschendes Sujet erfolgt in *Strobo* weiterhin durch intertextuelle Bezüge, so beispielsweise auf Rainald Goetz' *Rave*.¹⁷⁰ Insofern *Strobo* auf einem Weblog basiert, wird ebenso auf Posts anderer Blogger angespielt. Überdies dienen Song-Titel zur Beschreibung des eigenen Gefühlszustandes.¹⁷¹ Literarische Authentizität wird in diesem Kontext gerade dadurch generiert, dass das innere Erleben über literarische und musikalische Bezüge vermittelt, anstatt detailliert erörtert wird. Auch werden das innere Erleben und die Wahrnehmung in *Strobo* durch die Struktur des Textes in Form eines fragmen- tierten und parataktischen Satzbaus formalisiert.¹⁷² Folglich wird die literarische Authentizität dadurch generiert, dass die Darstellung des Lebens mit spezifischen Merkmalen des Erinnerns die textuelle Struktur bedingt. Überdies erfährt der Text literarische Authentizität durch konzeptionelle Mündlichkeit als Stilmittel, was die spezifische Schriftsprache in *Strobo* ausmacht, die mehr einer Sprechsprache entspricht.¹⁷³ Strukturell analog zur Konzeption des ›Bild im Bild‹ wird in *Strobo* der Schreibprozess stilistisch als ›Schreiben im Schreiben‹ reflektiert:

Ich will gerade schon wieder so einen Text schreiben wie: »Es sind ganz andere Probleme, die einen herficken, wenn man Drogen nimmt. Jetzt im Moment zum Beispiel muss ich entscheiden, ob ich einen Notarzt rufe, einen Freund um Hilfe bitte oder einfach darauf vertraue, dass das gerade keine Überdosis war. Irgend- wie geht mir diese fiese Flüssigkeit bereits nach wenigen Minuten so dermaßen an die Gurgel, dass alles Gewichse der letzten Tage mir nichts, dir nichts gegen die existentiellen Sorgen eines hilfeschreienden Unterbewusstseins verblasst. Meine jahrelange Erfahrung mit extremen Zuständen sagt mir jedoch, dass es noch et- was Zeit ist bis zum Verrecken. Zwar flimmert mir diese Substanz mein Bewusst- sein früher und krasser weg als erwartet...« Langweilt.¹⁷⁴

168 Ebd., S. 51.

169 Ebd., S. 93.

170 Vgl. ebd., S. 73.

171 Vgl. ebd., S. 152.

172 Vgl. ebd., S. 72, S. 128.

173 Vgl. ebd., S. 55f.

174 Ebd., S. 104.

Demnach generiert auch die Reflexion des Prozesses während des Prozesses selbst formal literarische Authentizität. Ferner wird auf die Authentizitätsthematik allgemein Bezug genommen:

Aus einer Kneipe, an der ich achtlos vorbeigegangen war, dringt irische Folkmusik, eine Liveband mit Gitarre, Waschbrett, Querflöte und Dudelsack spielt wunderbar authentische Musik.¹⁷⁵

Im Gegensatz zur literarischen Authentizität, d.h. Authentizität als ästhetischer Effekt durch Stil, meint ›authentisch‹ hier vielmehr ›traditionell‹. Die Passage verdeutlicht, dass ›Authentizität‹ als Begriff verschiedene Dimensionen innehat. Neologismen werden in *Panikherz* nicht an speziellen Stellen verwendet. Vielmehr ziehen sie sich als Stilmittel durch das gesamte Werk, wobei es sich um tatsächliche Neuwortschöpfungen, aber auch bereits existierende Ausdrücke handelt, die erst durch die inhaltliche Neubestimmung eine indirekte Form des Neologismus darstellen und im Verlauf des Werks durch wiederholte Anführung zu Parodien oder Symbolen werden. Ein Beispiel für einen zur Parodie gewordenen Ausdruck stellt ›Full of despair‹ dar. Ursprünglich, und damit in der ganz wörtlichen Bedeutung, stammt dieser aus dem Englischunterricht und wird von Benjamin von Stuckrad-Barre als Universalantwort verwendet, wenn er die Fragen seines Lehrers nicht beantworten kann.¹⁷⁶ In späteren Passagen wird mit dem Ausdruck eine Band charakterisiert¹⁷⁷ oder aber er steht für die eigenen, schlechten Englischkenntnisse, die sich bei Interviews bemerkbar machen.¹⁷⁸ ›Full of despair‹ meint demnach zwar einen Zustand der Verzweiflung, der gleichzeitig polemisiert wird, und dennoch handelt es sich nicht ausschließlich um eine deutsche Übersetzung. Vielmehr wird aus der einstigen Universalantwort eine universelle Zustandsbeschreibung für das Eigen- oder Fremdversagen. Udo Lindenberg wird zeitweise als »eine gewaltige Text-Bild-Schere«¹⁷⁹ bezeichnet, wobei das Auseinanderklaffen zwischen dessen Songtexten und seinem Erscheinungsbild symbolisiert wird. Eine weitere Begrifflichkeit, die parodistisch verwendet wird, ist diejenige der Duden-Kategorie, wobei damit einer Situation oder Umgebung bestimmte Attribute zugeschrieben werden. So wird die Duden-Kategorie »bildungsspr., veraltet, geh.«¹⁸⁰ im Sinne einer Beschreibung für einen Job und dem dort vorherrschenden Ton eingesetzt: Umfeld und Prozedere ändern sich nicht, diese Duden-Kategorie steht damit für das Immergleiche und die ständigen Wiederholungen. Eine weitere Duden-Kategorie, »jugendspr., scherzh.,

175 Ebd., S. 27.

176 Vgl. B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 53.

177 Vgl. ebd., S. 111.

178 Vgl. ebd., S. 152.

179 Ebd., S. 79.

180 Ebd., S. 202.

Slang,«¹⁸¹ wird als sprachliche Anpassung an das vorherrschende Umfeld in einer Klinik für Essstörungen eingeführt, wobei die Sprache der zumeist jugendlichen Patientinnen parodiert wird. Die »Rauchereckenavantgarde«¹⁸² meint keine neue, politische Künstlergruppe, sondern bezeichnet vielmehr die Raucherecke als Bereich der Coolness und Rebellion auf dem Schulhof, wenngleich der Begriff »Avantgarde« hier in Assoziation mit der Radikalität und dem Fortschrittsgedanken der eigentlichen Avantgarde steht. Als »Kotzsoundtrack«¹⁸³ wird ferner Musik bezeichnet, die der Autor bei Ess-Brech-Anfällen hört; Teil dieser Playlist ist beispielsweise das Lied »Deep Down & Dirty«, wobei der Titel des Liedes als Beschreibung des inneren Erlebens fungiert. »Kotzsoundtrackhelden«¹⁸⁴ sind all jene Musiker, mit denen die genannte Playlist in Verbindung steht. Es zeigt sich, dass aus einem Neologismus somit auch ein ganzes Wortfeld aus Neologismen werden kann. Ähnliches gilt in Bezug auf den Kokainkonsum. Stellvertretend für »Kokainkonsument« wird der Begriff des »Kokainisten«¹⁸⁵ verwendet, das unter Kokaineinfluss entgleitende Großprojekt wird als »kokainistisches Multimedia-Opfer«¹⁸⁶ betitelt. Zugleich werden Neologismen eingesetzt, wenn nicht die eigene Absurdität parodiert, sondern ironisch Gesellschaftskritik geübt wird, wie beispielsweise das Wort »Yoga-Hipster-Revivalgetreide«¹⁸⁷ zeigt. Dieses wird anstelle von »Quinoa« verwendet und betont die Absurdität eines zum Mainstream gewordenen Lebensstils, der sich durch ein extremes Maß an Gesundheit kennzeichnet. Die explizit subjektiven Assoziationen im Werk generieren die literarische Authentizität insofern, als sie sich durch Abwegigkeit und einen Bruch mit allgemein logischen Assoziationen, d.h. Standardassoziationen, auszeichnen. So wird eine Schallplatte von Udo Lindenberg mit einer Geiselnahme assoziiert: »Bis heute bietet mein Bildergedächtnis zu jedem Lied von »Sündenfall« automatisch diese Schwarz-Weiß-Foto-Verknüpfung an: der rauchende Geiselnahmer Degowski [...].«¹⁸⁸ Abwegig wird die Assoziation, indem etwas primär Harmloses, wie eine Schallplatte, mit etwas Brutalem, der Geiselnahme, verknüpft wird. Die Assoziation ist somit erst subjektiv und damit authentisch, wenn sie keiner übergeordneten Logik hinsichtlich der Verknüpfung beider Bereiche folgt, wie etwa die Assoziation der Farbe Grün mit einer Wiese dies wäre. Gleiches gilt für den »Tournée-T-Shirt-Rücken,«¹⁸⁹ der mit Erfolg assoziiert wird, d.h. hier wird ein Konkretum mit einem Abstraktum zusammengeführt. Auch dienen

181 Ebd., S. 249.

182 Ebd., S. 77.

183 Ebd., S. 225.

184 Ebd., S. 254.

185 Ebd., S. 268.

186 Ebd., S. 313.

187 Ebd., S. 522.

188 Ebd., S. 36.

189 Ebd., S. 200.

Assoziationen im Werk als Ausdruck eines tiefen inneren Wunsches, der sich der Rationalität zu entziehen scheint:

Als ich raustaumelte aus der Klinik, alles verschwamm vor meinen Augen, ich konnte kaum mehr gehen, sah ich ein riesiges Transparent über dem Klinikeingang, darauf stand: »Rettet Benjamin!« Was war denn JETZT los? Ich schaute genauer hin, ach so, die Belegschaft des Benjamin-Franklin-Krankenhauses protestierte gegen irgendwelche Einsparungen, verstehe.¹⁹⁰

Der Name auf dem Transparent wird intuitiv mit dem eigenen Namen und der eigenen Situation verbunden; erst im Akt der Reflexion wird das eigentlich Gemeinte erkannt. Weiterhin wird der Kokainmissbrauch als »Selbstmedikation«¹⁹¹ bezeichnet. Dadurch, dass eine Droge mit dem Bereich der Medikation, d.h. dem Bereich des Heilsamen und vor allem Legalen, in Verbindung steht, verliert zwar nicht das Kokain seine Illegalität, aber die eigene Sucht erfährt Legalität, da der Konsum gerechtfertigt erscheint. Auch kann das Lebensgefühl eines ganzen Landes durch die Assoziation mit einer bestimmten Situation ausgedrückt werden: »Aber da klingelt schon das Telefon, die Rezeption: Thomas sei da. Ah, Thomas. Das wäre in Deutschland nicht passiert.«¹⁹² Gemeint ist hier ein Treffen mit Thomas Gottschalk, welches in Amerika stattfindet. Die Assoziation spielt auf die Metapher für Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten an. Durch die polemische Aufladung von alltäglichen Gegenständen oder Begriffen wird einerseits indirekt Gesellschaftskritik geübt, andererseits das eigene Verhalten sarkastisch verhandelt. Kritik an einer gesellschaftlichen Pseudo-Intellektualität wird insofern geübt, als ein Buch zur Verdeutlichung des Anscheins von Bildung herangezogen wird:

Arthur Miller, »Zeitkurven«, das violette Buch im Regal meines Vaters, später in Hamburg habe ich mir ein eigenes Exemplar im Antiquariat gekauft, jahrelang mehr Bildungsrequisit, als 3-D-Tapete sozusagen, man muss ja im Regal, falls zu beeindruckender Besuch kommt, erstmal bisschen Strecke machen, der man dann hinterherliest.¹⁹³

Auch werden Entwicklungen, die mit dem Internet in Verbindung stehen, polemisch kritisiert. Anhaltspunkt dafür sind Bustouren durch Hollywood für Touristen:

Diese Bustouren sind eine Verdinglichung der unangenehmsten Internet-Begleiterscheinung, dieses Hähähä, diese Freude an fremder, bestenfalls berühmter Leute Verfehlungen, Verlusten und Peinlichkeiten und die sich darüber ergießende

190 Ebd., S. 240f.

191 Ebd., S. 266.

192 Ebd., S. 514.

193 Ebd., S. 63.

Ressentiment-Gülle, das Digital-Tourette der Witzzwang-Pseudonym operierenden Schreibtisch-Mut-Deppen. Die Suchbegriffshitparaden sind Rankings aktueller Schadenfreude-Adressen.¹⁹⁴

Die polemische Aufladung der Bustour mittels Neologismen und einer Onomatopoesie verstärkt die Generierung der literarischen Authentizität, indem Mittel, die deren Entstehung führen, sich kontinuierlich durch das gesamte Werk ziehen und somit in der Gesamtheit jenen Stil, der folglich das Abstraktum ›literarische Authentizität‹ ausmacht, ergeben. Die eigene Drogensucht wird polemisiert, indem Alltagsgegenständen wie Geldscheinen eine völlig neue Funktionalität durch Zweckentfremdung zugewiesen wird: »Bei den neuen Banknoten aber hatte man das Gefühl, man sei der Erste, dessen Nasenbluten darin versickert. Ich war nun doch Fan der Währungsumstellung.«¹⁹⁵ Überdies wird der Wunsch, etwas Besonderes sein zu wollen, an dieser Stelle in abwegiger, indirekter Art und Weise thematisiert. Ein weiteres Mittel der literarischen Authentizität in *Panikherz* ist die Verwendung von Spitznamen anstelle des vollen Namens der eigenen Person. So wird Benjamin von Stuckrad-Barre mit »Stuckiman«,¹⁹⁶ »BoxBen«,¹⁹⁷ »Lado-Benjamin«,¹⁹⁸ »taz-Benjamin«,¹⁹⁹ »Stuckrad-Knarre«²⁰⁰ und »Pat.m27« bzw. »Pat.m29«²⁰¹ angesprochen, wobei sich die Spitznamen durch das jeweilige Umfeld verändern. Der Text wird dadurch intimer, insofern Namen aus der Privatsphäre verwendet werden, was gleichzeitig über die Ebene der Diktion literarische Authentizität generiert. Neben der polemischen Aufladung von alltäglichen Gegenständen werden Ereignisse polemisch reflektiert. In der Reflexion kommt es somit zu einem vermeintlichen Wegfall der Ernsthaftigkeit, während der Subtext diese dagegen nicht verliert. Dadurch, dass die reflektierten Begebenheiten weder nüchtern noch sachlich thematisiert werden, wird der illustrierte Inhalt verstärkt und eindrucklicher herausgestellt. So wird der Klinikalltag folgendermaßen beschrieben:

Gruppentherapie, Einzeltherapie, man hatte einen Stundenplan, den ganzen Tag irgendwas, auf verschiedenste Weise wurde versucht, unsere Seelen zu reparieren oder was immer da kaputt war in uns drin.²⁰²

194 Ebd., S. 465.

195 Ebd., S. 243.

196 Ebd., S. 65.

197 Ebd., S. 90.

198 Ebd., S. 141.

199 Ebd., S. 142.

200 Ebd., S. 162.

201 Ebd., S. 247, 360.

202 Ebd., S. 247.

Anstelle einer detaillierten Ausführung des Tagesablaufs wird vielmehr die Abwegigkeit der Geschehnisse thematisiert, insofern es sich, wenn überhaupt existent, bei der Seele um ein Abstraktum handelt, das nicht im konkreten Sinn repariert werden kann. Die normative Dimension im Sinne einer Kontradiktion ist dieser Aussage damit inhärent. Weiterhin wird die eigene Person als »drogenverseuchte Vogelscheuche«²⁰³ bezeichnet. Die bildhafte Sprache verkennt Selbstmitleid und schafft vielmehr Klarheit über den kritischen Zustand. Auch spielt der Text mit doppeldeutigen Aussagen:

Auf der Zeitachse sah alles ganz einfach aus für mein eingekreistes, ja GEZEICHNETES ICH, da müsste es jetzt einfach immer nur ein Jahr weiterhoppeln, dann wäre es irgendwann – ANGEKOMMEN.²⁰⁴

Erörtert wird primär eine Skizze des Steuerberaters, tatsächlich handelt es sich bei dem Ausdruck »gezeichnetes Ich« jedoch vielmehr um eine Metapher für das Erscheinungsbild der eigenen Person, an der die Drogensucht nicht spurlos vorbeigegangen zu sein scheint. Auch wird die Suchanfrage einer außenstehenden Person, »german crazy writer benjamin,«²⁰⁵ als Selbstcharakterisierung verwendet, d.h. das innere Erleben wird in die Sphäre des Objektiven hineingetragen. Es ist in diesem Kontext gerade die Selektion der Aussagen zur Selbstbeschreibung, die die literarische Authentizität hervorbringt: die Eigenwahrnehmung wird auf verschiedenen Ebenen manifestiert und stilisiert. So auch Handlungen unter dem Einfluss von Kokain: »Mein neuester Plan war, das Internet auszudrucken [...]«. ²⁰⁶ Wie schon bei der Schilderung des Klinikalltages bleibt eine detaillierte Berichterstattung zugunsten der Fokussierung auf das Wesentliche, die Darstellung der vollkommenen Abwegigkeit und des Größenwahnsinns als Konsequenz des Kokainkonsums, aus. Gegensätzlich zu den von Polemik, Sarkasmus und Ironie geprägten Reflexionen verhält sich der Satzesatz des Werks, »[m]an muss aufpassen,«²⁰⁷ der gleichzeitig das abschließende Resümee bildet. Wie schon im Kontext der literarischen Selbstkonstruktion erfolgt hier ein Ich-man-Wechsel, d.h. das Ich wird als ein Anderer gesetzt. Insbesondere dadurch, dass *Panikherz* autobiographisch ist, wird die Wirkung der bewussten Offenhaltung des Werks gesteigert, insofern sie die Strukturen des Lebens widerspiegelt: das Ende bleibt offen. An dieser Stelle wird literarische Authentizität demnach durch die formale Struktur des Textes generiert, wie auch, wenn das Werk konzeptuell durch den Autor selbst besprochen wird:

203 Ebd., S. 465.

204 Ebd., S. 333.

205 Ebd., S. 392.

206 Ebd., S. 419.

207 Ebd., S. 564.

Ellis lächelt kühlt, schweigt, filmt – und ich weiß auch nicht, was mit mir manchmal los ist, aber dem Erzählprinzip des Vernebelns, Verschwindens und Unsichtbarwerdens, dessen König ja Ellis ist und das er hier gerade in einer neuen Eskalationsstufe vorführt, habe ich ja immer die Sichtbarmachung [...] entgegensetzen wollen [...].²⁰⁸

Das Konzept der Sichtbarmachung, auch des Unsagbaren, des Tabus, erfolgt durch das Autobiographische, die Autobiographie als Form wird demnach Mittel zum Zweck. Es ist gerade dieser Bruch im Sinne des Wechsels auf die analytisch-strukturelle Ebene, der die literarische Authentizität generiert. Strukturell bricht der Text weiterhin durch den Einschub von Song-Zitaten, die ihrem Inhalt nach jeweils Ausdruck des inneren Erlebens sind. Hierbei handelt es sich zumeist um Zitate aus Liedern von Udo Lindenberg, der zum persönlichen Helden stilisiert wird: »Rasch war Udo für mich in den Rang eines Aufklärers gerückt, ein Weltentdecker, mein Humboldt.«²⁰⁹ Der Vergleich mit Humboldt ist rein objektiv übertrieben, subjektiv hingegen entsteht eine Helden-Analogie, die gerade durch den völlig überhöhten Vergleich authentisch wird. Auch wird die Sprache der eigenen Helden im Text imitiert, so beispielsweise ein Gespräch mit Helmut Dietl.²¹⁰ Besonders herauszustellen ist in diesem Kontext, dass fingierte Dialoge mit derselben Person ebenfalls in deren Sprechweise gestaltet sind; Präsenz und Wesen einer Person werden durch die Verwendung von deren individuellen, sprachlichen Ausdruck erzeugt. Die Diktion dient dabei als Personencharakterisierung, d.h. eine Person existiert im Werk nicht nur inhaltlich, sondern sie bekommt eine eigene Position auch auf der sprachlichen Ebene zugewiesen. Die spezifische Sprechweise einer anderen Person ist überdies prägend für das eigene Leben bzw. die Diktion des Autors:

Durch die Dietldialogschule gegangen, seit diesem schönsten aller meiner Arbeitsjahre, in dem ich jeden Tag mit Helmut am Schreibtisch saß, von 10 bis 14 und von 16 bis etwa 18.30 Uhr, spreche ich, wenn ich wörtliche Rede schreibe, alles erst mal automatisch bayrisch vor mich hin, um mir den richtigen Rhythmus zu ersprechen – und muss es dann für die Schriftform ins Hochdeutsche rückübersetzen.²¹¹

Ein weiteres Merkmal der literarischen Authentizität in *Panikherz* bilden intertextuelle Bezüge, die aus dem primären Kontext herausgelöst auf Geschehnisse des eigenen Lebens übertragen werden oder zur indirekten Darstellung des eigenen Fühlens und Erlebens dienen. Dies gilt ebenso für die Bezugnahme auf Theoreme, deren

208 Ebd., S. 209.

209 Ebd., S. 22.

210 Vgl. ebd., S. 467f.

211 Ebd., S. 516f.

Fachbegriffe explizit nicht genannt werden, oder aber die Verwendung von Fachbegriffen ohne eine nähere Erörterung des Konzeptes. Diese Uneinheitlichkeit erzeugt einen strukturellen Bruch, der, wie im Fall der eingeschobenen Song-Zitate, literarische Authentizität genau dadurch generiert, dass er der eigenen Stilistik, und damit literarischen Authentizität, zuträglich ist. Schließlich wird im Werk explizit auf die Authentizitätsthematik Bezug genommen: »Von allen Posen sei die schlimmste die der Authentizität, so was gebe es gar nicht in der Kunst.«²¹² Wird Authentizität als Pose eingesetzt, verkehrt sie sich stets in ihr Gegenteil, insofern Authentizität nicht Resultat einer intentionalen Handlung, sondern Sekundärphänomen ist. Gemeint ist an dieser Stelle jedoch die Authentizität einer Person, die von einer literarisch generierten Authentizität abgegrenzt werden muss.

Analog der Konstruktion und Destruktion des literarischen Selbstkonzepts erfolgt die Generierung literarischer Authentizität als ästhetischer Effekt im Sinne von Stil, d.h. auch hierbei handelt es sich demnach um ein textuelles Produkt.

Durch die vorstehenden Untersuchungen konnte aufgezeigt werden, wie sich die Leistungen und Funktionen der Autobiographie als Form bzw. des autobiographischen Schreibens als Methode darstellen. Das autobiographische Schreiben als Methode erfüllt die Funktion des erinnerten Vergessens analog eines erinnerten Erinnerns und trägt maßgeblich zum Begreifen der eigenen Fragmentiertheit im Kontext der Konstruktion und Destruktion des literarischen Selbstkonzepts bei. Als Formprinzip hat die Autobiographie hierbei den Status eines literarischen Spiegels inne. Das autobiographische Schreiben hat dadurch primär für den Autor der Autobiographie eine Funktion inne, insofern dem Prozess des Schreibens der Akt des Bewusstwerdens und des Verarbeitens der eigenen Erlebnisse, Gedanken und Gefühle inhärent ist. Entsprechend der Methode erzeugt das autobiographische Schreiben demnach eine Metaebene, auf der eine Reflexion über die genannten Primärphänomene überhaupt erst möglich wird. Autobiographisches Schreiben als Methode bezeichnet daher eine Interaktion zwischen dem Werk und seinem Autor, wobei letzterer im Sinne des spezifischen Stils die literarische Authentizität des Textes generiert. Dahingegen bezieht sich die Autobiographie als Form auf das Sichtbarwerden entsprechend der literarischen Darstellung, die so objektiviert zu einer Interaktion zwischen Werk und Leser führt, wobei sich das Sichtbarwerden sowohl auf absurde Erlebnisse als auch das Selbstkonzept bezieht. Diesbezüglich ist das Zusammenfallen von Autor, Figur und Erzähler in eine Instanz nicht lediglich als Nebenprodukt der spezifischen, autobiographischen Form anzusehen. Vielmehr ermöglicht dieses Zusammenfallen erst, was die Autobiographie als Form auszeichnet: inneres Erleben, Denken und Fühlen können sprachlich dargestellt werden, ohne dass eine textuelle Instanz zwischengeschaltet werden müsste. Durch den Einsatz sprachlicher Mittel können Erlebnis und Erinnerung in einer literarischen

212 Ebd., S. 390.

Darstellung zusammengeführt werden. Durch den Entfall des Anspruchs auf eine ›Tatsachenwahrheit‹ wird zudem der Fokus auf den Ausdruck des Inneren gerichtet, um jene ›höhere Wahrheit‹, die der Autobiographie zukommt, zu vermitteln. Ferner wird der Ausdruck des Inneren sprachlich realisiert, wodurch gleichzeitig literarische Authentizität als Stilistik generiert wird. Der Erörterung der Leistungen und Funktionen des Autobiographischen kommt für die Autobiographieforschung überdies Relevanz zu, indem sie einen Beitrag zur Loslösung vom Versuch einer klaren Gattungsdefinition als Arbeitsziel liefert. Parallel wird dadurch aufgezeigt, inwiefern autobiographisches Schreiben für den Autor bzw. die Autobiographie als Werk für den Leser relevant ist.

4.3.3 Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken – »forget yourself and present what you want to be«

Der Selbstdiskurs ist nicht nur für die Autobiographie zentral, sondern in Form von Selbstdarstellung bzw. Selbstinszenierung ebenso für virtuelle Formate, insbesondere die sozialen Netzwerke. Zu diskutieren ist dabei einerseits die Authentizität der Selbstinszenierung, andererseits ist zu erörtern, welche ›Art‹ von Selbst in den sozialen Netzwerken präsentiert wird. Zudem sollen verschiedene Mechanismen einer Außenlenkung, welche die Selbstdarstellung maßgeblich mitbestimmt, aufgezeigt werden. Immer wieder wird auch der fragmentarische Charakter der Darstellung thematisiert,²¹³ wobei sich Differenzen zu der Leistung der Autobiographie für den Schreibenden, sich selbst als fragmentarisch zu begreifen, ergeben. Weiterhin unterscheidet sich der Selbstdiskurs in der Autobiographie durch das Merkmal der Literarizität von der Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken. Wesentlich für die Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken ist, dass sie erstens selbstreferentiell, zweitens – gegenwärtig gerade im Kontext von *Instagram* – vermarktet sowie drittens zum Existenzbeweis im Netz wird.

Als Synonyme für Authentizität können Unmittelbarkeit, Unverfälschtheit, Unverstelltheit und Wahrhaftigkeit angeführt werden.²¹⁴ Im Allgemeinen werde Authentizität sowohl in sprachlichen als auch nicht-sprachlichen Formen auf Individuen, Kollektiva, Konkreta, Abstrakta, Werke, Dinge, Sachen und Gegenstände bezogen. Primär ließe sich zwischen einer empirisch überprüfbaren Form der Authentizität, beispielsweise bei der authentischen Unterschrift, und einer interpretativen

213 Vgl. G. J. Lüdeker: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm: Zu den autobiographischen Konstruktionen auf Facebook, S. 146.

214 Vgl. Knaller Susanne: »Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München: Wilhelm Fink 2006, S. 17.

bzw. normativen Verwendungsweise von Authentizität, beispielsweise in Bezug auf ein authentisches Kunstwerk, unterscheiden.²¹⁵ Weixler konstatiert, dass

Authentizität [...] über die Glaubwürdigkeit und Wertigkeit von Personen, Objekten und medialen Kommunikationen unabhängig von deren Präsentationsformen und dem Bereich, aus dem sie stammen [...] ²¹⁶

entscheide. Es handle sich somit um ein ästhetisches wie auch moralisches Urteil.²¹⁷ Historisch ist das Konzept der Authentizität eng mit der Entwicklung von Individualitäts- und Subjektivitätskonzepten verbunden. So beginnt mit Rousseau ein modernes Authentizitätsverständnis, bei dem Schriftsteller und Werk in einem ontologischen Referenzverhältnis stehen.²¹⁸ Während der Epoche des Sturm und Drangs entwickelt sich eine Art der empathischen Authentizität im Zuge eines »Geniekult[s] mit den Vorstellungen von Originalität, Natürlichkeit, Spontaneität und Individualität.«²¹⁹ Die Postmoderne schließlich etabliert Konzepte rund um Hybridität, Simulation, Digitalität und Virtualität, verneint dabei jedoch die Möglichkeit von Authentizität.²²⁰ Weixler formuliert für Vormoderne, Moderne und Postmoderne ein Schema, welches bezüglich der Verfahren von Authentizität differenziert. So seien

die Verfahren der Vormoderne [...] als referentielle Authentizität der Zuweisung, die der Moderne als relationale Authentizität der ›Erscheinung‹ und die der Postmoderne als relationale Authentizität der Zuschreibung zu bezeichnen.²²¹

Taylor postuliert in *Das Unbehagen an der Moderne* eine Konzeption der Authentizität als Ethik der Authentizität, wodurch der Begriff eine moralische Dimension erfährt. Grundlegend charakterisiert er Authentizität folgendermaßen:

(A) Die Authentizität beinhaltet (1) nicht nur ein Finden, sondern auch Schöpfung und Konstruktion, (2) Originalität und häufig auch (3) Widerstand gegen die Regeln der Gesellschaft und möglicherweise sogar gegen die anerkannte Moral. Doch wie wir gesehen haben, gilt ebenfalls (B), daß sie (1) Offenheit für den Bedeutungshorizont verlangt (denn sonst geht der Schöpfung der Hintergrund verloren, der sie vor der Bedeutungslosigkeit bewahrt) und daß sie (2) dialogische Selbstdefinition fordert.²²²

215 Vgl. ebd., S. 55f.

216 A. Weixler: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen, S. 1.

217 Vgl. ebd., S. 1.

218 Vgl. ebd., S. 4.

219 Ebd., S. 5.

220 Vgl. ebd., S. 6.

221 Ebd., S. 8.

222 C. Taylor: *Das Unbehagen an der Moderne*, S. 77f.

Das neuzeitliche Authentizitätsideal bestehe aus dem Ideal eines ganzheitlichen Selbstkontakts sowie dem Ideal der Selbstbestimmung.²²³ Christoph Menke erläutert dazu, dass es sich bei der Ethik der Authentizität um die Bestimmung des ›Wie des Wollens‹ handle, die sich »[...] auf das Verhältnis des Selbst zu einer sozialen Welt, genauer: zu den Normen und Regeln, die eine soziale Welt ausmachen, [bezieht].«²²⁴ Taylor zufolge gestatte die Authentizität »uns (zumindest der Möglichkeit nach), ein erfüllteres und differenzierteres Leben zu führen, weil wir es in einem höheren Maße wirklich unser eigen nennen können [...]«.²²⁵ Alessandro Ferrara formuliert Authentizität als pragmatisch-moralischen Begriff. Basis sei dabei die individuelle Identität, die sich aus Kohärenz, Vitalität, Tiefe und Reife zusammensetze.²²⁶

Mit Theodor W. Adorno erhält Authentizität als ästhetischer Grundbegriff im 20. Jahrhundert Einzug in die Kunsttheorie und die damit in Verbindung stehenden kritischen Diskurse. Hierbei wird die ästhetische Authentizität zu einer normativen Zuschreibung.²²⁷ Eberhard Ostermann betont, dass es

demnach [...] nicht um das Problem der Zuschreibung eines Werks oder Stils an einen Autor geht oder um Kunstwerke, die sich durch gesteigerte Lebensnähe, dokumentarischen Gehalt oder eine biografische Grundierung auszeichnen. Die Formel ›Authentizität des Ästhetischen‹ meint hier vielmehr den ästhetischen Geltungsanspruch.²²⁸

Ein authentisches Kunstwerk könne nach Adorno zudem nicht auf ein Subjekt reduziert werden, da es durch Paradoxa erfasst werden müsse. Somit stelle jedes Kunstwerk ein Oxymoron dar. Authentizität wird damit zum Gegenbegriff von Entfremdung und Verdinglichung stilisiert.²²⁹ Jochen Mecke merkt an, dass sowohl die individuelle als auch die künstlerische Authentizität in der Moderne vor allem als Ergebnis eines Prozesses origineller Schöpfung betrachtet würden. Daraus ergebe sich ein Paradoxon der Authentizität, da Authentizität niemals direktes Ergebnis eines

223 Vgl. ebd., S. 36ff.

224 Menke, Christoph: »Was ist eine »Ethik der Authentizität«?«, in: Michael Kühnlein/Matthias Lutz-Bachmann (Hg.), *Unerfüllte Moderne? Neue Perspektiven auf das Werk von Charles Taylor*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 227.

225 C. Taylor: *Das Unbehagen an der Moderne*, S. 85.

226 Vgl. S. Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, S. 31.

227 Vgl. ebd., S. 18.

228 Ostermann, Eberhard: *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 11.

229 Vgl. Müller, Harro: »Theodor W. Adornos Theorie des authentischen Kunstwerks. Rekonstruktion und Diskussion des Authentizitätsbegriffs«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 56ff.

intentionalen Aktes, sondern vielmehr ein Sekundärphänomen sei. Würde Authentizität explizit dargestellt werden, so verwandle sie sich in ihr Gegenteil,²³⁰ das Unauthentische. Weiterhin muss bezüglich der Bezugspunkte bzw. Relationen des Authentizitätsbegriffs differenziert werden. Weixler formuliert hierzu die folgenden vier Kategorien: 1. Subjekt-Authentizität, wobei es sich um Verfahren handelt, die dazu führen, dass der Rezipient den Inhalt als ›wahr‹ in Bezug auf den Urheber der Äußerung (Autor, Ich-Erzähler, Figur) ansieht; 2. Objekt-Authentizität, die analog der Subjekt-Authentizität verfährt, jedoch im Hinblick auf das Objekt der Kommunikationshandlung; 3. Individual-Authentizität, die als Summe der kommunikativen Äußerungen im Rezipienten das Bild eines ganzheitlichen Ichs entstehen lässt und 4. Autor-Authentizität im Sinne einer Zuschreibung von ›authentisch‹ durch den Rezipienten an die außertextuelle Entität des Autors.²³¹ Knaller differenziert in Subjekt-, Kunst-, und Referenzauthentizität, wobei sich Parallelen zu Weixler ergeben. Im Kontext der Referenzauthentizität seien »Urheberschaft und Originalität Ergebnisse von (Fremd)verweisen und -bezügen auf autorisierende Instanzen wie Autor/in, Künstler/in, Institution und Wirklichkeit.«²³² Die Kunstauthentizität gehe über die Referenzauthentizität hinaus, indem die Wertzuschreibung hierbei auf institutionellen Urteilen basiere und sie zugleich auf Selbstverweisen gegründet sei.²³³ In Bezug auf die Subjektauthentizität weise das authentische Selbst eine Übereinstimmung von Form und Selbst auf, womit es sich um eine interpretative Deutung und ein normatives Urteil handle.²³⁴ Dem authentischen Selbst weist Christian Strub Verschwiegenheit und Opazität zu.²³⁵ Es gebe demnach keine Situation,

in welcher eine Person sich rückhaltlos offenbaren kann [...], weil Sprache als öffentliches Kommunikationsmittel prinzipiell dazu ungeeignet ist, eine Person sich so ausdrücken zu lassen, wie sie ›wirklich ist‹.²³⁶

Dennoch sei sich das authentische Selbst opak, d.h. es könne »sich bestimmter Techniken bedienen, um zu versuchen, das offenzulegen, was es so empfinden, handeln und sprechen lässt, wie es de facto empfindet, handelt und spricht.«²³⁷ Der Begriff

230 Vgl. Mecke, Jochen: »Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktionen einer zentralen Kategorie moderner Literatur«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 90ff.

231 Vgl. A. Weixler: *Authentisches erzählen – authentisches Erzählen*, S. 14f.

232 S. Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, S. 21.

233 Vgl. ebd., S. 22f.

234 Vgl. ebd., S. 22f.

235 Vgl. Strub, Christian: »Authentizität«, www.information-philosophie.de/?a=1&t=2546&n=2&y=1&c=76

236 Ebd.

237 Ebd.

der Authentizität weist demnach verschiedene Dimensionen auf, was beispielsweise in Bezug auf *Strobo* und die damit in Zusammenhang stehende Plagiatsaffäre um Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* deutlich wird, die bei Airen abgeschrieben hatte,²³⁸ ohne dies jedoch kenntlich zu machen. Somit kommen Authentizität nicht nur verschiedene semantische Verwendungsweisen zu, sondern überdies unterschiedliche Ansätze, woran ihre Merkmale festgemacht werden. Es gilt darauf zu verweisen, dass die unterschiedlichen Dimensionen jedoch nicht separiert voneinander betrachtet werden: Authentizität als ästhetischer Effekt scheint nicht isoliert von einem gesellschaftlich-normativen Authentizitätsbegriff bestehen zu können. Für die Autobiographie konnte aufgezeigt werden, wie literarische Authentizität als textuelles Produkt bzw. Effekt von Stil im Text generiert wird. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der zu diskutierenden Form der Authentizität der Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken vielmehr um eine von außen zugeschriebene. In diesem Kontext merkt Augustin an, dass der Begriff der Authentizität im Bereich des Internets allgemein eine Neuauslegung erfährt, insofern Authentizität das ehrliche, aber nicht notwendigerweise vollständige Offenlegen persönlicher Informationen, Ereignisse und Gedanken meine.²³⁹ Ferner, so konstatiert Funk, löse das Konzept der Authentizität durch die veränderten medialen Bedingungen im 21. Jahrhundert die Vorstellung von Wahrheit als Paradigma für die kritische ästhetische und moralische Theoretisierung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Repräsentation ab. Das neue Paradigma der realistischen Repräsentation sei die Authentizität der Darstellung.²⁴⁰ Da zudem die verschiedenen Formen von Authentizität die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat verwischen, wie Sennett anmerkt, werde die Selbst-Enthüllung zum universalen Maßstab von Glaubwürdigkeit und Wahrheit.²⁴¹ In Bezug auf den Zusammenhang von Authentizität und Selbstdarstellung konstatiert Sabina Misoch ferner, dass

[a]lle Selbstdarstellungen [...] in einem Spannungsfeld zwischen einer Präsentation der ›wahren‹ Identität – der Authentizität – und der Darstellung einer von dem wahren Selbst abweichenden Identität – der Simulation [-] [stehen].²⁴²

Als Formen der Nicht-Authentizität benennt sie das Verbergen bzw. das Darstellen nicht vorhandener Eigenschaften, das Darstellen potenzieller Identitäten

238 Vgl. Gefühlskonserve: »Axolotl Roadkill: Alles nur geklaut?«, www.gefuehlskonserve.de/axolotl-roadkill-alles-nur-geklaut-05022010.html

239 Vgl. E. Augustin: BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs, S. 107.

240 Vgl. W. Funk: Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität, S. 124ff.

241 Vgl. R. Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität, S. 49.

242 Misoch, Sabina: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, Konstanz: UVK 2004, S. 63.

sowie die Identitätssimulation. Indem der Körper als Garant der identitätsbezogenen Authentizität wirke, sei eine identitätsbezogene Simulation in der materiellen Wirklichkeit kaum möglich. Die meisten Prozesse seien vielmehr an direkte Körperlichkeit gebunden, womit dem Darstellen abweichender Identitäten enge Grenzen gesetzt würden. Der Simulationsraum entstehe erst durch die mediale Vermittlung.²⁴³ Dadurch könne das Selbst im Bereich der Virtualität neu und abweichend zur realen Identität entworfen und dargestellt werden, wodurch die Möglichkeit konstruierter Selbstbilder entstehe, was wiederum zu einer selektiven Präsentation des Selbst, Pseudonymität und netzinterner Identitätssimulation führe. Zudem könne Körperlichkeit in der Virtualität nicht mehr mit einem Authentizitätsbeweis gleichgesetzt werden.²⁴⁴ Als Motive der Begünstigung einer nicht-authentischen bzw. fiktiven Identität im Internet führt Schmidt weiterhin den Wunsch nach einem kreativen Ausdruck oder dem scherzhaften Verfremden einer Selbstpräsentation sowie das Experimentieren mit bestimmten Selbstdarstellungen an, wodurch ein erwünschtes oder idealisiertes Selbst ausgedrückt und erprobt werde.²⁴⁵

Lüdeker beschreibt das Selbst im Bereich der Virtualität überdies als Gestalt einer Mischung aus Auto- und Heterographie,²⁴⁶ da es sich bei den

Repräsentationen von sich selbst [im Internet] [...] um Formen einer Autobiografie [handelt], die ein Nutzer aus biografischen Daten und aus der Darstellung von Eigenschaften, Vorlieben, Erlebnissen und Geschmäckern sowie Urteilen zusammensetzt.²⁴⁷

Das Selbst werde Stepnisky zufolge zunehmend zu einem sprachlichen Wesen, das von abstrakten Äußerungen und Repräsentationen abhängig sei.²⁴⁸ Insbesondere Positionen postmoderner Identitätstheorien schreiben der narrativen Selbstkonstruktion einen zentralen Stellenwert zu, wobei die Annahme besteht, dass das Selbst in einem Diskurs über sich selbst konstruiert werde. Die Selbstnarration sei folglich ein wichtiger Bestandteil postmoderner Selbstdarstellungsprozesse, wobei die textuelle Selbstdarstellung durch ein Sich-Selbst-Beschreiben bzw. Von-Sich-Schreiben erfolge.²⁴⁹ Die narrative Selbstrepräsentation in den sozialen Netzwerken zeichne sich Meyer zufolge vordergründig durch die Integration einer Vielzahl von Medien, die Interaktion mit anderen Nutzern sowie das dynamische

243 Vgl. ebd., S. 64ff.

244 Vgl. ebd., S. 133.

245 Vgl. J. Schmidt: Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0, S. 82.

246 Vgl. G. J. Lüdeker: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm: Zu den autobiografischen Konstruktionen auf Facebook, S. 147.

247 Ebd., S. 133.

248 Vgl. J. Stepnisky: Transformation des Selbst im spätmodernen Raum. Relational, vereinzelt oder hyperreal?, S. 153.

249 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 107, 131.

Potenzial aus.²⁵⁰ Die Konstruktion bzw. Präsentation des Selbstbildes könne ferner auch durch digitales Bildmaterial erfolgen,²⁵¹ d.h. die Selbstnarration weist keine ausschließlich textuelle Form auf. Wagenbach erläutert überdies, dass das Selbst im Kontext persönlicher Inszenierungsstrategien primär zu einem medialen Ereignis wird, wobei die Stilisierung des Selbst und die Investition in das persönliche Image zum integralen Bestandteil und zur Voraussetzung des sozialen Überlebens würden.²⁵² Virtualität bzw. die sozialen Netzwerke im Speziellen erhöhen daher durch ihre Funktionsweisen und Wirkmechanismen den Grad der Konstruiertheit bzw. Künstlichkeit des dargestellten Selbst, wodurch die Präsentation des Idealbildes gestärkt wird. Gleichzeitig lässt sich gegenwärtig insbesondere in Zusammenhang mit *Instagram* eine Tendenz zur Vermarktung und damit Ökonomisierung der Selbstinszenierung nachvollziehen.

Einen weiteren zentralen Aspekt der virtuellen Selbstinszenierung stellt die Thematik der Körperlichkeit bzw. deren Entfall dar. In der materiellen Wirklichkeit sei Selbstdarstellung Misoch zufolge stets an die direkte Präsenz des Subjekts gebunden. Demnach bildeten der Körper, dessen Merkmale und die von ihm gesendeten Zeichen das zentrale Vehikel der Selbstpräsentation, da der Körper die primärste und unmittelbarste Ebene des Selbst darstelle.²⁵³ Außerdem sei der Körper, wie David Dudley Field anmerkt, auch derjenige Ort, an dem sich das Selbst zu allererst konstituiere und dann – auch im ganz konkreten Sinne – ausbreite.²⁵⁴ Virtualität hingegen, so argumentiert Catarina Katzer, führe zu einer Trennung zwischen dem Körper, der im realen Umfeld bleibt, und Handlungen, die im virtuellen Raum stattfinden, wodurch die Handlung von körperlichen Empfindungen abgespalten werde. Die Online-Kommunikation fände dann rein mental, d.h. in den Köpfen, statt.²⁵⁵ Wie Körper und Geist zusammenwirken, wurde und wird in der Philosophie des Geistes unter dem Terminus des Leib-Seele-Problems immer wieder diskutiert. Metzinger konstatiert, dass es sich beim Leib-Seele-Problem um die Frage nach der inneren Natur der psychophysischen Kausalität handelt, d.h. um die Ur-

250 Vgl. J. I. Meyer: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken: Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres, S. 168.

251 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 133.

252 Vgl. M. Wagenbach: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, S. 121.

253 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 52ff.

254 Vgl. Field, David Dudley: »Der Körper als Träger des Selbst«, in: Kurt Hammerich/Michael Klein (Hg.), Materialien zur Soziologie des Alltags, Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1978, S. 244.

255 Vgl. Katzer, Catarina: Cyberpsychologie. Leben im Netz: Wie das Internet uns ver@ndert, München: dtv 2016, S. 71f.

sache-Wirkungs-Beziehung zwischen geistigen und körperlichen Phänomenen.²⁵⁶ Eine grundlegende Differenz ergebe sich Ansgar Beckermann zufolge insbesondere zwischen dualistischen und naturalistischen bzw. physikalischen Positionen.²⁵⁷ So lautet die Position des Substanzdualismus, dass

[j]eder Mensch [...] neben dem Körper auch eine Seele [hat]; diese Seele ist eine immaterielle, vom Körper unabhängige Substanz, die das eigentliche Selbst des Menschen ausmacht und die auch ohne den Körper nach dessen Tod weiter existieren kann.²⁵⁸

Der Substanzphysikalismus wiederum sagt aus, dass »[d]er Mensch [...] wie alle anderen Lebewesen ein durch und durch physisches Wesen [ist und] es [...] keine vom Körper unabhängige immaterielle Seele [gibt].«²⁵⁹ In ähnlicher Weise stehen sich zwei Positionen gegenüber, die sich anstelle der Substanz bzw. Seele auf Eigenschaften beziehen. So lautet die Position des Eigenschaftsdualismus, dass »[m]entale Eigenschaften [...] in dem Sinne ontologisch selbstständig [sind], als sie weder selbst physische Eigenschaften sind noch auf solche Eigenschaften reduziert werden können.«²⁶⁰ Vertreter des Eigenschaftsphysikalismus wiederum argumentieren, dass »[m]entale Eigenschaften [...] allem Anschein zum Trotz doch physische Eigenschaften oder auf physische Eigenschaften reduzierbar [sind].«²⁶¹ Metzinger spricht vor allem dem cartesianischen Dualismus eine hohe Plausibilität zu:

Descartes dualistische Unterscheidung zwischen denkenden und ausgedehnten Substanzen ist für uns phänomenologisch plausibel, weil sie die repräsentationale Architektur unseres phänomenalen Selbstmodells widerspiegelt.²⁶²

Im Gegensatz zu antiken Positionen differenziert Descartes nicht zwischen Leib und Seele, sondern konstatiert eine Verschiedenheit von Körper und Geist. Es besteht demnach eine ontologische Unterscheidung zwischen ausgedehnten, materiellen Dingen (*res extensa*) und nicht-räumlichen, denkenden Dingen (*res cogitans*). Entsprechend der cartesianischen Ontologie besitze auch das phänomenale Selbstmodell zwei Teile oder Schichten, d.h. das bewusste Modell des eigenen Körpers werde als räumliche Eigenschaften besitzend dargestellt, das bewusste Modell der

256 Vgl. Metzinger, Thomas: *Das Leib-Seele-Problem* (= Grundkurs Philosophie des Geistes, Band 2), Paderborn: mentis Verlag 2007, S. 11.

257 Vgl. Beckermann, Ansgar: *Das Leib-Seele-Problem. Eine Einführung in die Philosophie des Geistes*, Paderborn: UTB 2008, S. 19.

258 Ebd., S. 20.

259 Ebd., S. 20.

260 A. Beckermann: *Das Leib-Seele-Problem. Eine Einführung in die Philosophie des Geistes*, S. 21.

261 Ebd., S. 21.

262 T. Metzinger: *Grundkurs Philosophie des Geistes. Bd. 2: Das Leib-Seele-Problem*, S. 18.

kognitiven Prozesse hingegen erscheine im subjektiven Erleben als frei von räumlichen Eigenschaften. Geistige Operationen seien seriell, während körperliche Empfindungen die Verteilung im Raum kennen würden.²⁶³ Zur Körperlosigkeit im Bereich der Virtualität führt Misoch an, dass die Entmaterialisierung aller Informationen im Rahmen der Digitalisierung auch zur Entmaterialisierung des Selbst führe. Demzufolge müssten Merkmale bzw. Ebenen der Identität durch Medien vermittelt dargestellt werden, wodurch der Körper in der Virtualität konstruiert und verbal bzw. textuell ausgedrückt werde.²⁶⁴ Da der Körper, wenngleich durch Sprache bzw. Text oder auch Bilder vermittelt, somit abgebildet wird, generiert Virtualität keinen neuen Dualismus von Körper und Geist. Vielmehr entsteht eine Form der immateriellen Körperlichkeit bzw. Präsenz, deren qualitative Beschaffenheit der Qualität der Virtualität, die sich ebenfalls durch Immaterialität auszeichnet, entspricht. Das Abbild des Körpers entsteht dabei in Folge geistiger bzw. mentaler Prozesse und Handlungen. Vor allem auch die sozialen Netzwerke und deren Fokus auf das Äußere bedingen, dass die Darstellung von Körperlichkeit zum Erfordernis wird. Hieraus resultiert die Annahme, dass bei der Selbstkonstruktion in der Autobiographie durch den Fokus auf den Ausdruck des Inneren stärker auf Körperlichkeit verzichtet werden kann. So ist das Innere – d.h. Gedanken, Gefühle usw. – primär nicht-körperlich, wenngleich es eine »körperliche Basis« aufweist. Weiterhin liegt der Selbstkonstruktion in der Autobiographie Burkart zufolge ein normatives Modell der Identitätskonstruktion zugrunde.²⁶⁵ Die Selbstdarstellung in der virtuellen Welt dagegen resultiert aus der Notwendigkeit eines Existenzbeweises, d.h. das Selbst muss sich hier darstellen, um existent zu werden und zu sein.²⁶⁶ Gleichzeitig steht sie dabei in Zusammenhang mit Mechanismen, die im Gegensatz zur Autobiographie weniger die Selbstkonstruktion als vielmehr die Inszenierung des Selbst – und damit auch die Selbstreferenzialität der Inszenierung, die Selbstvermarktung sowie die Künstlichkeit des konstruierten Selbst bzw. Idealbildes – befördern. Entwickelt werde dabei ein expressives Modell der Selbstdarstellung, wie Schroer anmerkt, da Selbstthematisierung gegenwärtig nach Fremdthematisierung suche und die Erkenntnis des eigenen Selbst so auch zur Aufgabe für andere werde.²⁶⁷

Die Leistung der Autobiographie für den Schreibenden besteht unter anderem darin, sich hierdurch selbst als fragmentarisch begreifen zu können. Des Weiteren

263 Vgl. ebd., S. 17.

264 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 131.

265 Vgl. G. Burkart: Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematisierung?, S. 28f.

266 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 134.

267 Vgl. M. Schroer: Selbstthematisierung. Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 63.

gilt Fragmentierung im Generellen als Merkmal der Postmoderne. Durch das Ende der Meta-Erzählungen, die Dispersion des Subjekts, die Dezentralisierung des Sinns, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sowie die Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster entstünden zunehmend fragmentierte Lebenserfahrungen, wodurch Heterogenität gefördert werde. Dies bewirke unter anderem, dass Menschen sich als Erfahrungssplitter erlebten.²⁶⁸ Zudem

treten Ich-Konzeptionen [in den Vordergrund], die durch Labilität, Verwerfungen, Brüche und Impressivität gekennzeichnet sind. Das Ich ist keine Gegebenheit mehr, sondern Resultat einer Narration, Präsentation oder Simulation.²⁶⁹

Lüdeker bringt zudem das Argument, dass die Identität auf *Facebook* notwendigerweise einen fragmentarischen Charakter aufweise,

[...], weil das Medium nur rudimentäre biografische Eintragungen zulässt und die über die Kommunikation auf der Pinnwand entstehende narrative Identitätskonstruktion nicht unbedingt in einem kohärenten Zusammenhang steht.²⁷⁰

Das Ziel hiervon sei außerdem Kommunikation bzw. Anerkennung und nicht etwa Selbsterkenntnis wie bei der herkömmlichen Autobiographie.²⁷¹ Im digitalen Medium kristallisiere die Selbstexploration, so Willems und Pranz, »zu einem heterogenen und entwicklungs offenen Gefüge aus in sich weitgehend konsistenten Biografiefragmenten.«²⁷² Weiterhin resultieren aus den zunehmenden Verknüpfungen zwischen verschiedenen Plattformen im Bereich der sozialen Netzwerke zwei differente Konsequenzen für die virtuelle Selbstdarstellung. Schmidt argumentiert, dass dadurch einerseits die umfassende Selbstdarstellung gefördert werde. Andererseits hingegen »fragmentieren [die Nutzer] ihre Identität, welche sich über verschiedene Online-Kanäle und Kontexte verteilt.«²⁷³ Die konstatierte Fragmentiertheit ist somit Folge von gesellschaftlichen Entwicklungen und bezieht sich im Kontext von Virtualität bzw. der sozialen Netzwerke primär auf die Darstellungsform der Selbstpräsentation. Gleichmaßen wird sie auch durch die Strukturen der Netzwerke maßgeblich bedingt.

In diesem Zusammenhang ist daher auch auf die technischen bzw. gesellschaftlich-sozialen Mechanismen der Außenlenkung in den sozialen Netzwerken zu ver-

268 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 80.

269 V. Kaufmann/U. Schmid/D. Thomä: Einleitung, S. 8.

270 G. J. Lüdeker: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm: Zu den autobiografischen Konstruktionen auf Facebook, S. 146.

271 Vgl. ebd., S. 147.

272 H. Willems/S. Pranz: Vom Beichtstuhl zum Chatroom. Strukturwandlungen institutionalisierter Selbstthematisierung, S. 98.

273 J. Schmidt: Weblogs: eine kommunikationssoziologische Studie, S. 82f.

weisen. Bezüglich der Außenlenkung durch die Netzwerke selbst konstatiert Wilhelms, dass es sich bei dem dargestellten Selbst folglich um

ein Ich [handelt], dessen Informationen und Kurznarrative von einem Algorithmus prozessiert werden, der daraus eine soziale, vernetzte Identität nach Mustern berechnet, auf die das Ich keinen Einfluss hat. [...] Facebook, so kann zuge-spitzt paraphrasiert werden, bringt eine Autobiographie hervor, die nicht mehr menschlich, sondern maschinell produziert ist und die wiederum maschinell zu-gerichtete Ich-Entwürfe konstituiert.²⁷⁴

Dieses Ich wiederum passe in die gegenwärtige Zeit der Gleichzeitigkeit des Un-gleichzeitigen, der Fragmentierung und der Sozialität der Vernetzung.²⁷⁵ Auch Puschmann verweist auf eine spezifische Grundstruktur von Erzählungen im Netz, die durch die Beigabe bestimmter Metainformationen entsteht.

Diese könne vom Leser durchaus als Erzählung interpretiert werden, ohne dass sie notwendigerweise von einem menschlichen Erzähler geschaffen werden müsse.²⁷⁶ Ebenso würden die Vorgaben der Netzwerke bewirken, dass die narra-tive Selbstrepräsentation in erster Linie über die Inhalte der Medien, nicht aber über deren Form geschehen könne.²⁷⁷ Bezieht sich die Außenlenkung im Sinne technischer Vorgaben somit zumeist auf die Darstellungsform, werden die Inhalte ebenfalls von einer Außenlenkung mitbestimmt. Hierbei handelt es sich jedoch mehr um gesellschaftlich-soziale Mechanismen, die wiederum durch technische Applikationen der Netzwerke ermöglicht werden, wie beispielsweise Mainstreams in Zusammenhang mit Likes & Shares. In diesem Kontext wird unter anderem diskutiert, inwiefern sich die Außenlenkung auf das Merkmal der Innerlichkeit auswirkt. Neumann spricht sich dabei für einen Verlust der Substantialität der Innerlichkeit aus,²⁷⁸ wohingegen Dünne und Moser argumentieren, die zunehmende Technisierung habe gerade keine Verarmung subjektiver Innerlichkeit bewirkt, sondern eine größere Vielfalt der Selbstbezüglichkeit hervorgebracht.²⁷⁹ Das Pa-radoxon besteht folglich darin, dass beide Positionen zutreffend sind. So werden dem Subjekt durch die zunehmende Technisierung und die neuartigen technisch-

274 K. Wilhelms: *My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie* (Moritz, Fontane, Dürrematt und Facebook), S. 320f.

275 Vgl. ebd., S. 320f.

276 Vgl. C. Puschmann: *Technisierte Erzählungen? Blogs und die Rolle der Zeitlichkeit im Web 2.0*, S. 94f.

277 Vgl. J. I. Meyer: *Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken: Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres*, S. 166.

278 Vgl. B. Neumann: *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*, S. 221.

279 Vgl. J. Dünne/C. Moser: *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, S. 14.

medialen Dispositionen neue und erweiterte Möglichkeiten zur Selbstbezüglichkeit eröffnet. Gleichzeitig verschiebt sich der Fokus aber auf die Darstellung des Äußeren, wodurch die Innerlichkeit bzw. deren Ausdruck ihre Substanzialität zunehmend verlieren. Diese Tendenz wird beispielsweise auch durch visuelle Formen der Selbstdarstellung verstärkt, d.h. Darstellungsform und Inhalte stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. In Bezug auf Weblogs bleiben die Leistungen und Funktionen der Autobiographie als Form bzw. des autobiographischen Schreibens als Methode dagegen bestehen. Somit erweist sich die von Dünne und Moser formulierte Position einer größeren Vielfalt der Selbstbezüglichkeit trotz der Neuerungen durch die veränderten medialen Dispositionen als zutreffend, ohne dass das eben aufgezeigte Paradoxon bestehen würde. Die Innerlichkeit verliert ihre Substanzialität hier also gerade nicht.

In Ergänzung zu den Veränderungen in Folge der gewandelten technisch-medialen Bedingungen, neuartigen Wirkmechanismen und Darstellungsmöglichkeiten erfährt die Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken außerdem eine Modifikation ihrer Funktion und Qualität. So konstatiert Schroer, die Funktion der gegenwärtigen Selbstthematisierung bestehe darin, das Selbst zum öffentlichen Gegenstand zu machen. Dies gehe mit der Suche nach Aufmerksamkeit und dem Bedürfnis danach, sich selbst ein Gefühl der Existenz zu verschaffen, einher, wobei der Schwerpunkt zu Fragen der Selbstpräsentation, Selbstinszenierung und Selbstdarstellung verlagert werde. Dies betone insbesondere den expressiven Aspekt der Selbstthematisierung.²⁸⁰ Da die Funktion der Selbstthematisierung in der Selbstthematisierung selbst bestünde, werde diese selbstreferentiell.²⁸¹ Neben der Selbstreferenzialität ist vor allem auch auf die Möglichkeit zur Vermarktung der Selbstinszenierung und das Phänomen der Influencer zu verweisen. Als Influencer werden Personen bezeichnet, die aus eigenem Antrieb Inhalte zu verschiedenen Themengebieten in hoher Frequenz veröffentlichen und damit soziale Interaktionen initiieren.²⁸² Die Selbstinszenierung von Influencern besteht in Form einer Selbstverwirklichung in der virtuellen Existenz, wobei Offenheit und Extrovertiertheit zu Einblicken in das Privatleben führten, sodass eine emotionale Nähe zu den Fans bzw. Followern generiert werde.²⁸³ Kira Brück beschreibt Follower ferner als neue Währung in den sozialen Netzwerken.²⁸⁴ Ein Spannungsfeld ergebe sich dadurch, dass Influencer zwar alles aus ihrem Leben öffentlich machten, dies jedoch teils auf absurde

280 Vgl. M. Schroer: Selbstthematisierung. Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 57.

281 Vgl. ebd., S. 42.

282 Vgl. Gabler Wirtschaftslexikon: »Influencer«, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/influencer-100360>

283 Vgl. ebd.

284 Vgl. Brück, Kira: »Was, bitteschön, ist ein Influencer?«, <https://www.codingkids.de/wissen/was-bitteschoen-sind-eigentlich-diese-influencer-vom-26.06.2018>.

Weise inszenierten.²⁸⁵ Indem Influencer authentisch wirkten, würden sie Carsten Christian zufolge den gesellschaftlichen Wunsch nach mehr Authentizität bedienen, obwohl gleichzeitig ein perfektes Selbstbild inszeniert werde.²⁸⁶ Auf paradoxe Art und Weise werden demnach Inszenierung und Authentizität – also zwei sich primär gegenseitig ausschließende Merkmale – zusammengeführt. Soziale Netzwerke förderten nach Markus Reuter daher immer auch die Disparität zwischen dem, wer Menschen wirklich sind, und dem, was sie darstellen wollen. Infolgedessen werde das Außenbild danach ausgerichtet, was im jeweiligen Netzwerk erfolgreich ist.²⁸⁷ Marieke Fischer verweist zudem darauf, dass der Fortschritt der Digitalisierung und insbesondere auch *Instagram* die Art, Intention und den Wirkungsbereich der Selbstdarstellung so verändert hätten, dass gegenwärtig mit der Selbstinszenierung Geld verdient werden könne.²⁸⁸ Dies verdeutlicht unter anderem der Begriff des »Influencer Marketings«. Influencer Marketing bezeichnet die Möglichkeit für Unternehmen, Werbebotschaften in den sozialen Netzwerken zu verbreiten.²⁸⁹ Influencer seien für das Marketing von Firmen in den sozialen Netzwerken vor allem aufgrund ihrer Reichweite, Reputation oder ihres Expertenstatus interessant und fungierten zudem als Multiplikatoren.²⁹⁰ Soziale Netzwerke ermöglichen durch ihre Strukturen und Wirkmechanismen somit die Ökonomisierung von Selbstinszenierung, wodurch neue wechselseitige Verhältnissen entstehen und gleichzeitig sowohl die Funktion als auch die Qualität der Selbstdarstellung verändert wird.

Die Selbstdarstellung in der materiellen Wirklichkeit ist in erster Instanz an die Ebene der Körperlichkeit gekoppelt, die die Existenz eines Subjekts bereits bestätigt. Folglich handelt es sich um eine nicht-intentionale Form der Selbstdarstellung, d.h. in der materiellen Wirklichkeit wird die Identität zu einer (physisch) nachprüfbaren und relativ schwer zu hintergehenden Entität.²⁹¹ In der virtuellen Welt hingegen müssen Identitäten dezidiert dargestellt werden, um sichtbar und wirksam werden zu können. Aus dieser Darstellungsnotwendigkeit in Verbindung mit der vollständigen Vermittlung aller Zeichen ergebe sich wiederum die Möglichkeit, ein virtuelles Selbst zu kreieren. Die Form der Identität der materiellen Wirklichkeit

285 Vgl. ebd.

286 Vgl. Christian, Carsten: »Das Influencer-Erfolgsrezept – diese 6 Gründe machen die Digital-Stars so beliebt«, <https://blog.osk.de/influencer-erfolgsrezept> vom 27.06.2018.

287 Vgl. Reuter, Markus: »Die Banalität des Besonderen«, <https://netzpolitik.org/2019/instagram-und-die-banalitaet-der-perfekten-inszenierung> vom 17.02.2019.

288 Vgl. Fischer, Marieke: »Die Ära der Influencer«, <https://www.qiio.de/die-aera-der-influencer> vom 13.03.2018.

289 Vgl. Hartmann, Niklas: »Influencer Marketing: Definition, Tipps & Recht«, <https://reachon.de/influencer-marketing-10-gruende>

290 Vgl. Textbroker: »Influencer-Marketing«, <https://www.textbroker.de/influencer-marketing>

291 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 11f.

»zerrinnt [...] in virtuellen Handlungsrahmungen zu disponiblen und frei gestaltbaren Größen: Identität wird hier zur reinen Option.«²⁹² Mit dem Entfall der Körperlichkeit als primärste Ebene des Existenzbeweises erfährt die intentionale Selbstdarstellung einen Relevanzzuwachs, indem sie zur unabdingbaren Voraussetzung für die virtuelle Existenz eines Subjekts wird. Somit wird die bewusste und dezidiert ausgestaltete Selbstdarstellung zur primärsten Ebene der Existenz stilisiert. Infolgedessen entsteht eine Differenz zwischen materieller Wirklichkeit und Virtualität, da die Identität im Bereich der Virtualität zwar relativ frei gestaltet werden kann und lediglich eine Option darstellt, das Subjekt jedoch auch nicht existiert, wenn es auf die Gestaltung und Darstellung verzichtet. Dagegen kann die Identität in der materiellen Wirklichkeit zwar weniger frei gestaltet werden und stellt keine Option, sondern ein gegebenes Faktum dar, jedoch existiert das Subjekt auch ohne bewusste und dezidiert ausgestaltete Selbstdarstellung. Dies könnte einer der Gründe für die gegenwärtig oftmals behauptete Selbst-Obsession bzw. Ich-Kultur sein, wonach sich ein starker Anstieg des Ich-Interesses seit Beginn des Internets bzw. vor allem des Zeitalters der sozialen Netzwerke nachzeichnen ließe.²⁹³

Virtualität im Allgemeinen bzw. soziale Netzwerke im Speziellen generieren aufgrund ihrer spezifischen Merkmale, Funktionsweisen und Wirkmechanismen eigene Formen der Selbstdarstellung. Diese haben unter anderem einen Verlust der Autonomie zur Folge, der gleichermaßen bereits für die Darstellungsform und Inhalte im Allgemeinen aufgezeigt wurde. Der Entfall der Körperlichkeit als primärste und unmittelbarste Ebene des Selbst bedingt, dass der Körper und auch weitere Merkmale der Identität im Bereich der Virtualität medial vermittelt und damit konstruiert werden müssen. Wenngleich das literarische Selbstkonzept ebenfalls medial vermittelt wird, stellt das Subjekt bei diesem Prozess durch die Autobiographie als literarischer Spiegel dennoch eine Verbindung zu sich selbst her, sodass das Medium neutral bleibt, da Spiegel kein eigenes Bild erzeugen. Bei der medialen Vermittlung in den sozialen Netzwerken und den Nutzern als soziale Spiegel verbleibt das Medium dagegen gerade nicht neutral, was wiederum direkten Einfluss auf die Selbstdarstellung des Subjekts hat. Daher verändert sich zum einen der Adressat, an welchen sich das Selbst durch die Darstellung vermittelt. Zum anderen wird in den sozialen Netzwerken primär das Äußere des Selbst dargestellt, während die Autobiographie als Ausdruck des Inneren fungiert. Die Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken entspricht somit einer Vermittlung des Äußeren an ein Außen und wird zugleich von diesem Außen beeinflusst. Im Kontext der Außenlenkung und des Entfalls der Körperlichkeit ist auch die Authentizität der Selbstinszenierung zu diskutieren. So verweist Misoch darauf, dass Körperlichkeit im Bereich der Virtualität nicht als Authentizitätsbeweis fungieren könne und

292 Ebd., S. 11f.

293 Vgl. C. Katzer: Cyberpsychologie. Leben im Netz: Wie das Internet uns ver@ndert, S. 241.

Virtualität gleichzeitig einen Raum für die identitätsbezogene Simulation eröffne.²⁹⁴ Das neue Paradigma der realistischen Repräsentation bestünde Funk zufolge in der Authentizität der Darstellung.²⁹⁵ Auch für die Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken kann angenommen werden, dass vor allem die Darstellung, und weniger der Inhalt, darüber entscheidet, ob diese als authentisch wahrgenommen wird. Demnach wird Authentizität zu einer Zuschreibung von außen bzw. zu einem normativen Urteil, womit unter anderem auch das in Bezug auf Influencer aufgezeigte Paradoxon des Zusammenfallens von Authentizität und Inszenierung auflöst wird. Wenn sich Authentizität entsprechend eines normativen Urteils auf die Darstellung bezieht, hat die Inszenierung des Inhalts keinen Einfluss auf die zugeschriebene Authentizität. Es handelt es sich dann um Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit. Die spezifische Form dieser Authentizität steht ebenso mit allgemeinen Aspekten der Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken in einem Zusammenhang: es handelt sich um eine Inszenierung zumeist äußerer Aspekte des Selbst für ein Außen. Und eben dieses Außen entscheidet dann wiederum von außen über die Authentizität der Inszenierung, d.h. über die Authentizität der Darstellung, wobei die Darstellung als das Außen der Inszenierung im Gegensatz zu den Inhalten als das Innen der Inszenierung zu verstehen ist. Folglich bestehen zwei wesentliche Differenzen zu der autobiographischen Authentizitätsthematik, da es sich bei Authentizität im Kontext von Autobiographie um eine interne Form der Authentizität handelt, die werkimmanent generiert wird. Somit entspricht sie gleichzeitig einer ästhetischen bzw. literarischen Authentizität im Sinne eines Effekts von Stil. Konträr dazu handelt es sich in den sozialen Netzwerken um eine externe Form der Authentizität, insofern sie von außen zugeschrieben wird, was sie zu einer normativen Authentizität macht. Es kann demnach für eine Modifikation der Authentizität argumentiert werden, die sich durch eine Verschiebung von der Authentizität der Inhalte zu der Authentizität der Darstellung kennzeichnet.

Die differente Verhandlung des Selbstdiskurses in der Autobiographie und den sozialen Netzwerken wird ebenso anhand der Thematik der Fragmentiertheit deutlich. Entsprechend eines Merkmals der sozialen Netzwerke ist Fragmentiertheit unterschiedlich konnotiert und betrifft verschiedene Bereiche. So gilt Fragmentiertheit als Teil der Postmoderne, wodurch sie eine gesellschaftlich-soziale Ebene beinhaltet. Auf der Ebene der Präsentation weist die Selbstdarstellung einen fragmentarischen Charakter auf bzw. die Selbstexploration erfolgt über ein Gefüge aus Biographiefragmenten. Strukturell resultiert Fragmentiertheit aus der Selbstdarstellung, wenn diese über mehrere Kanäle – d.h. verschiedene Plattformen – erfolgt. Fragmentiertheit und Autobiographie stehen wiederum aufgrund der Leistung bzw. Funktion der Autobiographie für den Schreibenden, sich

294 Vgl. S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 66, 133.

295 Vgl. W. Funk: Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität, S. 130.

selbst als fragmentarisch begreifen zu können, in einem Zusammenhang, d.h. die Autobiographie fungiert als literarischer Spiegel. Folglich besteht eine grundlegende Differenz hinsichtlich des Bezugspunkts der Fragmentiertheit. In den sozialen Netzwerken ist die Darstellung, das ›Wie‹, fragmentarisch. Da die Fragmentiertheit jedoch durch die Funktionsweisen und Vorgaben des Netzwerks erzeugt wird, handelt es sich um ein strukturelles Argument. Dagegen bezieht sich Fragmentiertheit bzw. sich selbst als fragmentarisch zu begreifen im Kontext von Autobiographie auf das Subjekt und dessen Wahrnehmung, das ›Was‹. Aufgrund des Zusammenhangs mit der eben angeführten Leistung der Autobiographie als literarischer Spiegel handelt es sich um ein auf das Selbstkonzept bezogenes Argument. Des Weiteren bewirken die jeweiligen medialen Dispositionen eine Differenz der ›Qualität‹ der Fragmentiertheit. Wie erörtert wurde, verbleibt die Autobiographie als Spiegel neutral, da Spiegel kein eigenes Bild erzeugen. Die Fragmentiertheit besteht daher subjektintern, d.h. sie wird nicht durch das Medium, über das sie zum Ausdruck kommt, bedingt. Dagegen verbleiben die sozialen Netzwerke entsprechend der medialen Disposition aufgrund der ihnen zukommenden Wirkmechanismen und Funktionsweisen gerade nicht neutral, sodass die Fragmentiertheit wesentlich durch das Medium mitbestimmt wird. Überdies handelt es sich bei der Selbstkonstruktion in der Autobiographie um eine innere Fragmentiertheit des Subjekts, d.h. einen intrinsischen Aspekt, wohingegen in den sozialen Netzwerken das Äußere, also die Darstellung, fragmentarisch ist. Hierbei handelt es sich demnach um einen extrinsischen Aspekt, welcher auch nicht ausschließlich das Subjekt betrifft, sodass die Fragmentiertheit über den Selbstdiskurs hinausgeht. In Folge der Außenlenkung und der normativen Dimension der Nutzer als soziale Spiegel entfällt im Kontext der sozialen Netzwerke außerdem die Spiegelfunktion der Autobiographie, womit auch der direkte Rückbezug zum Selbstkonzept ausbleibt. In den sozialen Netzwerken wird durch den Bezug auf die Darstellung somit die vormalige Kopplung von Fragmentiertheit und Selbstkonzept aufgehoben.

Die gegenwärtige Relevanz der narrativen Selbstkonstruktion lässt sich im Kontext von Virtualität unter anderem auf die Notwendigkeit, sowohl den Körper als auch andere Aspekte der Identität zu Gunsten des Existenzbeweises verbal bzw. textuell abzubilden, zurückführen. So wird

die eigene Person mit ihren Attributen [...] durch Verschriftlichung den anderen Interaktionsteilnehmern mitgeteilt und Identität [...] im virtuellen Raum in Form eines Textes konstruiert.²⁹⁶

Misoch verweist explizit darauf, dass es sich bei diesem Text um eine in starkem Maße manipulierbare Darstellungsform handelt, da er vom Individuum selbst entworfen wird, d.h. das Selbst könne neu und abweichend zur realen Identität entworfen

296 S. Misoch: Identitäten im Internet. Selbstdarstellung auf privaten Homepages, S. 131.

und dargestellt werden.²⁹⁷ In Bezug auf den Inhalt des Textes – also die konstruierte Identität – besteht daher abermals die bereits diskutierte Problematik hinsichtlich der Authentizität dieser Konstruktion, während die Darstellung trotz der Möglichkeit zu einer gezielten Manipulation weiterhin als authentisch aufgefasst wird. Wird in der Autobiographie literarische Authentizität als Effekt von Stil werkimmanent generiert, so handelt es sich bei der Authentizität der textuellen Identitätskonstruktion bzw. Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken dagegen um eine von außen zugeschriebene, d.h. um ein moralisches bzw. normatives Urteil anderer in Bezug auf den Inhalt wie auch die Darstellungsform. Insbesondere bezüglich der Inhalte ist zudem auf die Verflechtung zwischen Virtualität und materieller Wirklichkeit zu verweisen, da es Nutzern in den sozialen Netzwerken aufgrund der Vernetzung möglich ist, die virtuell konstruierte und dargestellte Identität einer Person mit deren Identität in der materiellen Wirklichkeit abzugleichen, sollte die Vernetzung dort ebenso vorhanden sein. In der Konsequenz wird die Selbstdarstellung hinsichtlich der Inhalte möglicherweise als inszeniert aufgefasst, während die Darstellung dieser inszenierten Identität trotz Abgleich und einem möglichen Auseinanderklaffen beider Identitäten weiterhin als authentisch erlebt wird. Zu diskutieren ist überdies die literarische Qualität der textuellen Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken. So wurde ausführlich aufgezeigt, wie das literarische Selbstkonzept als Effekt von Stil in der Autobiographie konstruiert und/oder destruiert wird. Bei der Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken ist diese Literarizität in Frage zu stellen, wenngleich ebenfalls eine textuelle – und darüber hinaus auch visuelle – Darstellung vorliegt. Aufgrund der Selbstreferenzialität der Selbstinszenierung entfallen Aspekte wie die Allgemeingültigkeit oder eine Relevanz, die über die individuelle Bedeutung der Selbstdarstellung für die jeweilige Person hinausgeht. Die sozialen Netzwerke bedingen also eine Form der Selbstdarstellung, die zwar autobiographische Züge aufweist, aber nicht literarisch ist. Anhand des Merkmals der Literarizität kann daher eine weitere Differenz zwischen der Autobiographie und den sozialen Netzwerken aufgezeigt werden, wenngleich das Selbst in beiden Fällen textuell verhandelt bzw. ausgedrückt wird. Grund hierfür ist, dass das literarische Selbstkonzept in der Autobiographie Resultat von Selbstkonstruktion, d.h. ein Ausdruck des Inneren und keine Verhandlung von biographischen Daten oder Fakten, ist, während die Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken an biographischen Daten und Fakten festhält und diese wiederum inszeniert. Es kann daher argumentiert werden, dass die Konstruktion eines Selbstkonzepts Literarizität voraussetzt, insofern der Ausdruck des Inneren weder inszeniert noch beschreibend verhandelt werden kann, wogegen Literarizität für die Selbstinszenierung keine Bedingung darstellt.

297 Vgl. ebd., S. 132f.

