

## 4. »Irgendwann wird Ehrlichkeit unsere einzige Waffe sein, und wir werden sie gnadenlos gegen unsere Mitmenschen und uns selbst richten« Fazit und Ausblick

---

### 4.1 Mit Verletzbarkeit arbeiten Ein Modus, drei Strategien

Bei allen Unterschieden hinsichtlich der individuellen poetischen Strategien, der Sprachen, Traditionen und Literaturbetriebe, in die sie eingebettet sind, teilen die Texte von Dodie Bellamy, Ianina Ilitcheva und Yu Xiuhua ein zentrales Merkmal: das ihnen ein- und zugeschriebene Konzept von Autor:innenschaft. Ihre Werke werden, unabhängig vom Grad ihrer literarischen Bearbeitung, grundsätzlich *autobiografisch* gelesen – und zwar aufgrund ihres Publikationsmediums. Social-Media-Plattformen schließen, so ließe sich formulieren, qua ihrer in Kapitel 2 beschriebenen Affordanzen anscheinend einen »autobiografischen Pakt«<sup>1</sup> mit ihren Nutzer:innen, der jeder Textproduktion und -publikation auf diesen Plattformen vorgeordnet ist. Dieser autobiografische Modus, diese Verunsicherung der klaren Trennung von Autorin und Erzählerin oder lyrischem Ich, generiert passende Rahmenbedingungen für den Einsatz von Verletzbarkeit als literarisch-politischer Strategie. Denn die Texte von Bellamy, Ilitcheva und Yu gewinnen ihre Radikalität genau daraus, dass ihre Autorinnen riskieren, *persönlich* von *außertextlichen* Konsequenzen (wie Beschämung oder Abjektion) betroffen zu sein, von denen sie sich nicht durch den Verweis auf Fiktionalität oder ein abstraktes Autorschaftskonzept distanzieren können. Bei den künstlerischen Arbeiten aus der Performance und Body Art, die ich in Kapitel 1 als mögliche Vorläufer heutiger radikal-verletzbarer Schreibweisen beschrieben habe, liegt die Quelle ihrer Radikalität im Einsatz und in der Gefährdung des realen *Körpers* der Künstlerin. Wandert Verletzbarkeit aus dieser Kunstform in die Literatur (und in die Medien der Literatur), so nimmt offenbar der *Modus autobiografischer*

---

1 P. Lejeune: Der autobiographische Pakt.

*Rückführbarkeit* die Rolle ein, die der Körper im Bereich der Performance-Kunst hatte: Die Verunsicherung der Grenze zwischen »personhood« und »poethood«<sup>2</sup> macht die betrachteten Autorinnen in besonderer Weise verletzlich, ermöglicht aber zugleich auch ein Arbeiten *mit* dieser Verletzbarkeit, dem ein politisches Potenzial innewohnen kann.

Als ein zentrales Thema bleibt der Körper allerdings auch dann erhalten, wenn Verletzbarkeit als künstlerische Strategie aus der Body Art in die Literatur wandert. Zum Teil, indem er inhaltlich thematisiert wird; zum Teil, indem die formale Gestaltung der Texte körperlich bedingten Rhythmen – sei es der Menstruationszyklus oder das durch zerebrale Lähmung verursachte Stottern – folgt. Die Figur der Autorin erscheint hier entsprechend nicht als »the institutional author, the proper name who has always already written,«<sup>3</sup> sondern als »the precarious *bodily* self, who is actively entering into contingent relations with itself and other selves«<sup>4</sup>, als körperliches und soziales Lebewesen also, das von anderen Lebewesen abhängig ist – genau die beiden Merkmale menschlicher Existenz, die Judith Butler und andere Theoretiker:innen der Vulnerability Studies dazu veranlassen, Verletzbarkeit als die eigentlich konstitutive Eigenschaft jeden Subjekts anzusehen.<sup>5</sup>

Radikal verletzbar Texte arbeiten dementsprechend, mit Aleida Assmann gesprochen, an »der Durchkreuzung der Schattenlinie zwischen Literatur und Leben, mit der die Literaturwissenschaft die Literatur seit dem 18. Jahrhundert als autonome kulturelle Wertsphäre aus dem Ensemble kultureller Praktiken ausgrenzte.«<sup>6</sup> Das lebensweltlich eingebundene Ich, das in diesen Texten spricht, ist nicht einfach nur Ausdruck eines Individuums, das in einer narzisstischen Geste seine Lebensgeschichte erzählt, sondern, wie auch die jüngere Forschung zur Autofiktion gezeigt hat, »als Knotenpunkt gesellschaftlicher Kräfte«<sup>7</sup> Medium einer kritischen Analyse gesellschaftlicher Strukturen. Wenn radikal verletzbar Texte in einem autobiografischen Modus geschrieben sind, dann handelt es sich dabei nicht um den souveränen Modus der klassischen Autobiografie, der eine Deutungshoheit über die eigene Lebensgeschichte beansprucht. Stattdessen setzen radikal verletzbar Autor:innen

»das Persönliche ein, um über strukturelle und übergreifende Themen und Missstände unserer Welt – Diskriminierung, Homophobie, Sexismus und andere – zu reflektieren. [...] Autofiktion [erweist sich] als eine Technik, das Ich als einen

2 T. Rivera: You Have To Be What You're Talking About, S. 123.

3 B. Sheils, J. Walsh: Introduction, S. 11, meine Hervorhebung.

4 Ebd.

5 Siehe hierzu detaillierter Kapitel 1.3.

6 A. Assmann: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft, S. 50.

7 Graw, Isabelle; Weingart, Brigitte: »Entre Nous. Ein Briefwechsel über Autofiktion in der Gegenwartsliteratur«, in: Texte zur Kunst 115 (2019), S. 39–63, hier: S. 39.

Spiegel einzusetzen, der das Nachdenken über die privatesten und emotionalsten Aspekte des eigenen Lebens unmittelbar auf die Außenwelt zurückwirft, die dieses Ich geprägt hat.«<sup>8</sup>

Vor dem Hintergrund dieses autobiografischen Modus, der radikale Verletzbarkeit in literarischen Texten ermöglicht, lassen sich anhand der vorangegangenen Lektüren drei verschiedene Strategien identifizieren, die auf jeweils eigene Art mit Verletzbarkeit als politisch-ästhetischem Prinzip arbeiten.

Die erste Strategie konzentriert sich auf das Anliegen der *Subjektwerdung* durch (sprachliche) Repräsentation. Sie geht von der Annahme aus, dass es für Menschen grundsätzlich notwendig ist, (als Menschen) adressiert zu werden, um leben zu können.<sup>9</sup> Unsere Existenz wird demzufolge durch sprachliche und nichtsprachliche Kommunikationsakte gesichert, und sprachlich repräsentiert werden zu können ist eine Voraussetzung dafür, Subjektstatus zu erlangen. Texte, die die Beschämung, Partikularisierung und Marginalisierung ihrer Autor:innen nicht ausblenden, sondern sowohl inhaltlich als auch sprachlich-formal (durch die Weigerung, sich an die als normativ empfundenen ästhetischen Vorgaben eines dominanten Literaturbegriffs zu halten) ins Zentrum rücken, beziehen also gerade aus der offensiven Darstellung der eigenen ›Schwäche‹ und gesellschaftlichen Abjektion ein emanzipatorisches Potenzial. Insofern, als Schreiben hier nicht irgendeine Sprachhandlung darstellt, sondern einen Akt der Subjektwerdung, wird dieses »sacrificial risk of truth-telling«<sup>10</sup> zu einem Mittel, um in den Bereich gesellschaftlicher Anerkennung einzutreten – um als (potenziell jederzeit von Negierung betroffenes) Subjekt sprachlich in Erscheinung zu treten und so die eigene Existenz zu verteidigen oder überhaupt erst (diskursiv) herzustellen. Audre Lorde's Diktum, wonach Poesie (im Sinne eines selbstbestimmten literarischen Sprechens für und über sich selbst) für marginalisierte Gruppen und Personen kein Luxus, sondern eine Überlebensnotwendigkeit sei,<sup>11</sup> findet sich hier ebenso aktualisiert wie Thomas Cousers Beobachtung, dass die Gattung der Autobiographie bzw. des ›Life Writings‹ historisch häufig als »threshold genre for marginalized populations«<sup>12</sup> fungiert habe. Dabei muss es sich nicht nur um Gruppen oder Personen handeln,

8 Abt, Nadja; Graw, Isabelle; Lang, Colin; Weingart, Brigitte: »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst* 115 (2019), S. 6–7, hier: S. 6.

9 »After all, we are beings who have to be addressed in order to live, who are addressed by others, through language or through other signifying practices, including touch and noise, and [...] without those forms of enabling address, we do not really survive«, S. Ahmed: *Interview with Judith Butler*, S. 485.

10 T. Rivera: *You Have To Be What You're Talking About*, S. 122.

11 Vgl. Lorde, Audre: »Poetry Is Not a Luxury«, in: *Audre Lorde, Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley: Crossing Press 2008, S. 36–39.

12 G. T. Couser: *Signifying Bodies*, S. 31.

die aufgrund gesellschaftlicher Positionierungen wie *race*, *class* oder *gender* Marginalisierung erfahren, sondern dieser selbstbehauptende oder sogar aktivistische Aspekt des Sichtbarmachens gilt auch für die Darstellung von (chronischer) Krankheit, Behinderung oder anderen Zuständen, in denen Verletzbarkeit dauerhaft, unübersehbar – und damit nicht in einen liberalen, autonomen Subjektbegriff integrierbar ist.<sup>13</sup>

Verletzbarkeit ist im Rahmen dieser ersten Strategie also zunächst einmal zentral, weil es ihr um ein Subjektwerden von Menschen geht, die in besonderer Weise von Verletzung betroffen sind und eine Sichtbarkeit für diese Verletzung und Marginalisierung einklagen. Es ist, mit Johanna Hedväs Worten, eine Strategie

»for those who are faced with their vulnerability and unbearable fragility, every day, and so have to fight for their experience to be not only honored, but first made visible. For those who, in Audre Lorde's words, were never meant to survive: because this world was built against their survival.«<sup>14</sup>

Zugleich tritt Verletzbarkeit hier quasi als Nebeneffekt des ästhetischen und politischen Werts auf, der Ehrlichkeit, biografisch untermauerter Wahrheit und Authentizität zugeschrieben wird. Sie entsteht durch einen Akt der *Parrhesia*, des Wahrsprechens, der eine dauerhafte und selbstverpflichtende Bindung des sprechenden Subjekts an seine Aussage beinhaltet. Ich übernehme diesen Begriff von Takeo Rivera, der ihn, wiederum unter Rückgriff auf ein Konzept Michel Foucaults<sup>15</sup>, als zentrale Ästhetik im (englischsprachigen) Poetry Slam herausgearbeitet hat. Riveras Gedanken erscheinen mir produktiv auf das hier entwickelte Konzept von radikaler Verletzbarkeit übertragbar, weil er Slam-Lyrik, ausgehend von Interviews, die er mit Slam-Dichter:innen geführt hat, ebenfalls nicht nur als repräsentativ, sondern als aktiv *subjekt-konstituierend* und in lebensweltliche Zusammenhänge außerhalb des unmittelbaren Aufführungskontextes eingebunden beschreibt.<sup>16</sup> Auch Slam-Lyrik ließe sich so als eine radikal verletzbare Literatur beschreiben, insofern, als sie für die von Rivera befragten Dichter:innen »not just representational, but a coming in-

13 Vgl. T. Tembeck: *Selfies of Ill Health*, S. 4.

14 J. Hedvá: *Sick Woman Theory*.

15 Foucault entwickelt den Begriff in seinen Vorlesungen am Collège de France in den Jahren 1983 und 1984, siehe: Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen*. II. Vorlesung am Collège de France 1983/84. Berlin: Suhrkamp 2010. Vgl. einführend auch: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit: philosophisch, philologisch, politisch*. Zürich, Berlin: diaphanes 2012.

16 »[S]poken word poetry is not merely an art form that aims to represent one's lived experience, but it is a medium of producing self offstage, as well, [...] imbricated within a process of subjectivation«, T. Rivera: *You Have To Be What You're Talking About*, S. 114.

to being itself«<sup>17</sup> ist, und insofern, als ihr eine »Wertschätzung des Risikos« eingeschrieben ist, und zwar des Risikos »of unveiling a quality of a life rendered precarious by forms of state, ideological and epistemic violence«<sup>18</sup>. Das aktiv aufgesuchte Risiko ist hier also eines der Selbstentblößung; es ist das Risiko, sich verletzbar zu zeigen, das durch sein (selbst-)bewusstes und (selbst-)bestimmtes Eingehen in einen emanzipatorischen Akt transformiert wird. Indem sie eine unbedingte autobiografische Rückbindung ihrer Texte an ihre Person vornehmen, erschaffen die von Rivera interviewten Spoken-Word-Dichter:innen zugleich diese, *ihre* Person:

»*Parrhesia* is thus both self-implicating and self-interpellating, invoking a mode of risk, of vulnerability, that necessitates both the conviction of the truth-teller and the binding of the truth-teller to the utterance. In the case of slam/spoken word poetry, the »risk« is not necessarily physical [...] but epistemic, a risk of unspecified consequence: rejection, abjection, exposure.«<sup>19</sup>

Entsprechend benennen die interviewten Slammer:innen »vulnerability« und »self-sacrifice« im Sinne eines öffentlichen Zulassens dieser Verletzbarkeit als die wichtigsten ästhetischen Werte von Spoken-Word-Lyrik.<sup>20</sup> Die Authentizitätsforderung, die mit diesen Werten einhergeht, kann allerdings auch ambivalent sein oder sogar ins Problematische kippen, wenn sie dazu beiträgt, den Hunger der Mehrheitsgesellschaft nach authentischen Selbstdarstellungen der »Unterdrückten« zu befriedigen, die dann wiederum darauf festgeschrieben werden, dass alle ihre Äußerungen stets nur biografisch (und damit: partikular) zu lesen und zu erklären sind. Javon Johnson beschreibt diesen authentizitätsästhetischen *double bind* exemplarisch am Beispiel Schwarzer Poetry-Slammer:innen<sup>21</sup>; auch im medialen Hype um Yu Xiuhua sind derartige Kippmomente deutlich erkennbar.

Genau bei dieser Problematik setzt die zweite Strategie an, die sich aus dem autobiografischen Modus radikaler Verletzbarkeit ergibt. Auch sie interessiert sich zentral für das emanzipatorische Anliegen, Ressourcen der Subjektwerdung für diejenigen zu erschließen, denen sie vorenthalten werden. Sie tut dies jedoch nicht durch eine »einfache« Darstellung der eigenen Verletzbarkeit, sondern mittels *Aneignung* und *Umdeutung*. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass eine Überschreitung oder ein Abstreifen gesellschaftlicher Positionierungen, beispielsweise der »Markierung als weiblich«<sup>22</sup>, nicht (dauerhaft) möglich ist, weil die Autorin spätestens in der Rezeption »unausgesetzt mit gesellschaftlichen Zuschreibungen [konfrontiert

17 Ebd., S. 118.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 119–120.

20 Ebd., S. 119.

21 Vgl. J. Johnson: *Killing Poetry*, S. 22.

22 I. Graw, C. Weingart: *Entre Nous*, S. 41.

wird], die sie auf ihren Platz als ›Frau‹ verweisen.«<sup>23</sup> Wenn ich als Autorin aber ohnehin immer als ein partikulares Subjekt, und nicht als der universale Autor des klassischen Autorschaftskonzept angesprochen bin, so besagt diese zweite Strategie, dann kann ich aufhören, meine Kräfte darauf zu verschwenden, zu beweisen, dass ich genauso ›universal‹ sprechen kann wie ein männlicher Autor, und anfangen, genau mit dieser Markierung als ›partikular‹ zu arbeiten. Wenn von mir, als marginalisierter Person, ohnehin ausschließlich Bekenntnisliteratur erwartet wird, dann kann es auch eine widerständige Handlung sein, mit genau dieser Zuschreibung zu arbeiten, anstatt sie (erfolglos) zu ignorieren oder abzustreiten:

»Testimony names both a discursive demand in self-representation and the knot of resistance with which it contends: one is both abjured to speak and exposed to scrutiny, but the demand may be met with some degree of agency.«<sup>24</sup>

Der Kern dieser Strategie lässt sich vielleicht am besten mit Judith Butlers Formulierung der »radikalen öffentlichen Fehlaneignung«<sup>25</sup> von Schmähbegriffen oder mit José Esteban Muñoz' weiter oben bereits erwähnter Taktik der »disidentification«<sup>26</sup> theoretisieren. Muñoz definiert Disidentifikation wie folgt:

»Disidentification is a mode of performance whereby a toxic identity is remade and infiltrated by subjects who have been hailed by such identity categories but have not been able to own such a label. Disidentification is therefore about the management of an identity that has been ›spoiled‹ in the majoritarian public sphere. This management is a critical negotiation in which a subject who has been hailed by injurious speech, a name, or a label, reterritorializes that speech act and the marking that such speech produces to a self.«<sup>27</sup>

Disidentifikation ist also eine ›dritte‹ Möglichkeit, auf eine (diskriminierende) gesellschaftliche Ansprache zu reagieren: Anstatt ihr zu gehorchen oder sich gegen sie zu wehren (wodurch sie ebenso, als Machtstruktur, bestätigt werden würde), arbeitet das disidentifikatorische Subjekt »tactically and simultaneously [...] on, with and

23 Ebd., S. 43.

24 L. Gilmore: *The Limits of Autobiography*, S. 43.

25 »Die Möglichkeit, solche [verletzenden] sprachlichen Ausdrücke in Formen der radikalen öffentlichen Fehlaneignung zu dekontextualisieren und zu rekontextualisieren, stellt den Boden einer ironischen Hoffnung dar, daß die konventionelle Beziehung zwischen den Worten und dem Verwunden geschwächt und mit der Zeit sogar zerbrochen werden könnte«, Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 [1997], S. 159–160.

26 J. Muñoz: *Disidentifications*.

27 Ebd., S. 185.

against a cultural form.«<sup>28</sup> Ein klassisches Beispiel, das auch Judith Butler an anderer Stelle verwendet, ist die Performance eines bzw. einer Drag-Künstler:in, die damit spielt, die queeren Personen zugeschriebene sexuelle und geschlechtliche Abjektion zu einem absurden, lustvollen und glamourösen Bühnenspektakel zu machen.<sup>29</sup> In diesem Sinne ließe sich radikale Verletzbarkeit, so, wie sie beispielsweise in den absurden oder ins Groteske reichenden Tweets innerhalb von Ianina Ilitchevas Werk oder in den Darstellungen von Sexualität in Yu Xiuhuas Gedichten auftritt, mit Muñoz als eine disidentifikatorische Strategie beschreiben: Auch diese Autorinnen rekonfigurieren das, was sie eigentlich beschämen und verstummen lassen sollte, als Ressource und »source of energy«<sup>30</sup>; ihre Disidentifikation mit der Scham verwandelt diese in eine »inhabitable and potentially enabling identity site.«<sup>31</sup>

Die dritte Strategie teilt mit der zweiten ihren ironisch-aneignenden Modus, radikalisiert ihn allerdings durch eine paradoxe, ins Extreme gesteigerte Ernsthaftigkeit: Ihre zentralen Stichworte sind *Übererfüllung*, *Widerspiegelung* und *Parasitismus*. Naivität wird hier zum kritischen Werkzeug: Indem Rollenerwartungen und Zuschreibungen bis zum Äußersten erfüllt werden, wird ihre Absurdität sichtbar gemacht und auf die Dominanzstruktur zurückgeworfen, die sie hervorbringt. Die Widerständigkeit dieses Ansatzes liegt erneut darin, sich nicht gegen die eigene Partikularisierung und Marginalisierung zu wehren, indem man z.B. als weiblich gelesene Künstlerin klischeebesetzte Vorstellungen von Weiblichkeit durch eine Performanz der Stärke oder Rationalität zu widerlegen versucht, sondern diese klischeebehafteten Vorstellungen im Gegenteil so sehr und so sorgsam (über-)erfüllt, dass sie ad absurdum geführt werden. Unterdrückungsstrukturen und ihre Begründungen werden so zumindest momentan entkräftet: Die scheinbar naive Ernsthaftigkeit dieses Ansatzes ist in Wahrheit eine Weigerung, eben diese Strukturen ernstzunehmen. In diesem Sinne radikal verletzbar Autor:innen bewegen sich also aus einem Modus der Reagierens – »trying to ›disprove‹ the patriarchy, as if the patriarchy actually has some logic or evidence behind it«<sup>32</sup> – heraus, gerade, *indem* sie die an sie gestellten Ansprüche nicht mehr abzublocken versuchen, sondern sie annehmen und bis ins Alberne hinein ausagieren.

Christopher Grobe bezeichnet diese Strategie, in Anlehnung an Geraldine Harris, als »double drag« oder »parodic masquerade«: »where a woman criticizes masculine views of femininity not by attacking them, but by embodying them to ludi-

28 Ebd., S. 11–12.

29 »The phobic object, through a campy over-the-top performance, is reconfigured as sexy and glamorous, and not as the pathetic and abject spectacle that it appears to be in the dominant eyes of heteronormative culture«, ebd., S. 3.

30 Ebd., S. 194.

31 Ebd.

32 L. Watson: How Girls Are Finding Empowerment Through Being Sad Online.

crous excess«. <sup>33</sup> Anna Watkins Fisher beschreibt dasselbe Phänomen mit dem von ihr entwickelten Begriff des ›parasitären Widerstands‹:

»The crucial dynamic is not opposition but (the appearance of) radical acceptance. Unlike their radical counterparts, parasitical works do not visibly challenge or openly contradict their host systems but adapt to operate on their terms. When leaving the system is not an option, playing along with one's constraints becomes, paradoxically, a means of owning one's lack of agency. Parasites affirm their hosts with manic intensity, jarring the hosts' routine operations by following their hegemonic scripts to the letter.« <sup>34</sup>

Parasitärer Widerstand aus einer (queer-)feministischen Perspektive umfasst häufig, wie die Beispiele von Bellamy, Ilitcheva und Yu gezeigt haben, ein Überschreiten von Privatsphäregrenzen. Die Logik hinter dieser Transgression ist eben jene, die Watkins Fisher beschreibt: Wenn Frauen (und ›Frauenthemen‹, wie etwa romantische Gefühle oder Liebesbeziehungen) heute von diversen diskursiven Traditionen in den außergesellschaftlichen Bereich des Privaten verwiesen werden, dann radikalisieren diese Autorinnen ihre damit einhergehende Verletzbarkeit, indem sie sich diesen ›privaten‹ Themen so sehr widmen, dass der Überschuss ihrer romantischen Arbeit öffentlich sichtbar und übergriffig wird. Das Ziel ist dabei nicht so sehr, wie bei den beiden anderen Strategien, eine positive Erweiterung des gesellschaftlichen Denkraums um Subjektentwürfe, die Aspekte von Verletzbarkeit beinhalten und bejahen können, sondern das (paradoxe) Herstellen von Handlungsfähigkeit durch Negativität und Selbstaussetzung. Denn gleichzeitig mit der Privatsphäre ihrer Gegenüber negieren Autor:innen, die dieser Strategie folgen, auch die eigene – sie stellen sich, mit ihrer abjekten, weil die Grenzen des ›Normalen‹ vermeintlich übersteigenden, Angewiesenheit auf die Anerkennung des Anderen, in peinlicher Weise als bedürftig, ›klammernd‹ und emotional bloß: »The vulnerability artist [...] is undone by her need of affirmative feelings [...], while gesturing to the ways in which agency can perhaps be accessed through exploration of the negative.« <sup>35</sup>

Damit ist diese dritte Taktik nicht zuletzt skeptischer gegenüber der Möglichkeit, in einer versehrten Welt mit knappen Ressourcen einen positiven Subjektbegriff zu formulieren oder positive Identitätsangebote für die Marginalisierten zu machen. Sie setzt eine Ebene tiefer an: Sie will nichts schaffen, sondern erst einmal eine Lücke reißen, in der vielleicht, zu einem späteren Zeitpunkt, Raum für etwas Neues sein könnte. <sup>36</sup> Es ist eine Strategie, die Verletzbarkeit aushalten bzw.

33 C. Grobe: *The Art of Confession*, S. 117.

34 A. W. Fisher: *The Play in the System*, S. 23.

35 J. Muñoz: *The Vulnerability Artist*, S. 199.

36 Vgl. hierzu das Potenzial, das Julián Daniel Gutiérrez-Albilla Abjektion zuspricht: »[T]he ethical and political dimension of the abject can be associated with a feminist and queer theoret-

tatsächlich als *Position* einnehmen will, und die davon ausgeht, dass die Weigerung, glücklich, gesund oder normschön zu sein, in einer von neoliberalen, weißem ›Feel-Good-Feminismus‹ geprägten Welt eine starke Form des Widerstands darstellt. Die Provokation, sich – an der Schnittstelle von romantischer und körperlicher Abjektion, von Liebeskummer und chronischer Krankheit oder Behinderung – unheilbar, untröstlich, dauerhaft versehrt zu zeigen, macht einen wesentlichen Anteil der Radikalität in den Werken von Bellamy, Ilitcheva und Yu aus.

»What happens if a woman or feminine subject [...] occupies her own undoing?«<sup>37</sup> fragt Jack Halberstam zu Beginn seines Nachdenkens über »feminist negation«<sup>38</sup> als Widerstandsform, und es ist genau diese Frage, die auch die radikal verletzbaren künstlerischen und literarischen Arbeiten stellen, die ich hier untersucht habe. Für Halberstam bedeutet diese Negation eine doppelte Weigerung: Die Weigerung, sich einem Unterdrücker innerhalb der von der Unterdrückung vorgegeben Regeln zu widersetzen;<sup>39</sup> und die ganz grundlegende Weigerung, (glücklich, gesund, funktionierend oder überhaupt) zu *sein* – eben, weil die Bedingungen dieses Seins von der Unterdrückungsstruktur vorgegeben werden.<sup>40</sup>

»In a liberal realm where the pursuit of happiness [...] is both desirable and mandatory and where certain formulations of self (as active, voluntaristic, choosing, propulsive) dominate the political sphere, radical passivity may signal another kind of refusal: the refusal quite simply to be.«<sup>41</sup>

Passivität, Masochismus und Selbstzerstörung oder -ablehnung lassen sich so als Formen des Widerstands verstehen: »To passively permit one's self to be violated [...]

---

ical project whose main function is less to remap linguistically a specific category of identity than to produce a rupture, a crisis in the social and symbolic order. Even if this rupture can only be provisional and temporary, it reconfigures a non-assimilative narrative that includes those who are excluded by the social symbolic« (Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel: »Desublimating the Body. Abjection and the Politics of Feminist and Queer Subjectivities in Contemporary Art«, in: *Angelaki* 13/1 (2008), S. 65–84, hier: S. 66).

37 J. Halberstam: *The Queer Art of Failure*, S. 133.

38 Ebd., S. 137.

39 »Often accessed through self-punishment, and always routed through the women's vulnerable body, negation is a refusal to resist the oppressor on his own terms«, Beckenstein, Lynne: »Listening to Color. A Set of Propositions on Pain as Feminist Aesthetic«, in: *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 27/3 (2017), S. 283–300, hier: S. 286.

40 »Ultimately we find no feminist subject but only subjects who cannot speak, who refuse to speak; subjects who unravel, who refuse to cohere; subjects who refuse ›being‹ where being has already been defined in terms of a self-activating, self-knowing, liberal subject«, J. Halberstam: *The Queer Art of Failure*, S. 126.

41 Ebd., S. 139–140.

is to *unbecome woman*; the masochistic gesture unravels the self that upholds the gender binary«<sup>42</sup>. Verletzbarkeit wird hier radikal, weil sie eine radikale, provokante Weigerung bedeutet: die Weigerung, an den Dominanzstrukturen, die Welt und Gesellschaft formen, beteiligt zu sein.

## 4.2 Ist das Literatur oder muss das weg? Social-Media-Texte im Literaturbetrieb

Wie das Beispiel der Diskussion um den literarischen Wert von Yu Xiuhuas Gedichten gezeigt hat, wird der Medienwechsel, den Social-Media-Texte vollziehen, wenn sie als gedrucktes Buch republiziert werden, häufig von Wertungs- und Definitionskämpfen begleitet. Ich möchte an dieser Stelle noch einen kursorischen Blick auf einige dieser Kämpfe werfen, weil sie mir für eine umfassende Beschreibung des radikalen Potenzials von Verletzbarkeit als literarischer Strategie von Bedeutung erscheinen.<sup>43</sup> Zu diesem Zweck komme ich noch einmal auf die Debatte zurück, die sich im chinesischen Internet infolge der viralen Zirkulation von Yu Xiuhuas Gedichten entwickelte, und möchte dabei vor allem sichtbar machen, mit welchen Argumenten Kritiker:innen, die dem etablierten Literaturbetrieb zuzuordnen sind, Yu Xiuhuas Gedichte abwerten. So kulminiert etwa die in Kapitel 3.3 bereits erwähnte Kritik des Dichters Shen Haobo in den folgenden Sätzen:

»In Wahrheit sehen wir hier eine Manifestation schriftstellerischer Unfähigkeit, und zwar in einer besonders billigen und kitschigen Form. [...] Sowohl die Sprache als auch der Inhalt erinnern mich an einen ›Chicken Soup for the Soul‹-Artikel aus dem *Reader's Digest*. [...] Objektiv gesprochen mag Yu Xiuhua sich ins Feld professioneller Autorschaft begeben, eine sprachliche Basis und die grundlegende Fähigkeit haben, Gedichte zu schreiben, aber wirklich mit der Gattung Lyrik beschäftigt hat sie sich nicht, und ihr Verständnis davon bleibt oberflächlich.«<sup>44</sup>

42 L. Beckenstein: *Listening to Color*, S. 297, meine Hervorhebung.

43 Dieses Kapitel basiert auf einer Überarbeitung des folgenden Artikels: Schneider, Lea: »Autonomieideal vs. Authentizitätsästhetik. Zirkulationstreiber und Interferenzeffekte an der Schwelle von Sozialen Medien zum Literaturbetrieb«, in: Michael Gamper, Jutta Müller-Tamm, David Wachter, Jasmin Wrobel (Hg.), *Der Wert der literarischen Zirkulation*, Berlin: De Gruyter 2023, S. 417–430.

44 »这其实是缺乏写作能力的体现, 甚至是一种庸俗的表现形式。[...]我以为都是《读者》杂志上那些鸡汤散文的心灵状态和语言状态。[...]再客观一点说, 余秀华的诗歌已经进入了专业的诗歌写作状态, 语言基础也不错, 具备写出好作品能力, 但对诗歌本身的浸淫还不深, 对诗歌的理解也还比较浅«, Shen Haobo 沈浩波: »Yu Xiuhuas Gedichte und der Literaturgeschmack der Massen (谈谈余秀华的诗歌以及大众阅读口味)«, [https://book.ifeng.com/fukan/shikan/detail\\_2015\\_01/20/1530820\\_0.shtml](https://book.ifeng.com/fukan/shikan/detail_2015_01/20/1530820_0.shtml), 20.01.2015, geprüft am 12.10.2020.

In Shens Kritik scheint sich zunächst einmal ein Konflikt zwischen zwei Rezeptions- und Valorisierungsmodi auszudrücken. Er stößt sich an der – seiner Wahrnehmung nach – mangelnden Literarizität und mangelnden sprachlichen Komplexität von Yus Gedichten. Während Shen also offenbar davon ausgeht, dass die Güte eines literarischen Textes an intra-textuellen Kriterien zu bemessen sei, verdankt sich die mediale Popularität, ebenso wie die politisch-ästhetische Wirksamkeit von Yu Xiuhuas Gedichten zumindest in Teilen dem biografischen Zusammenhang von Text und Autorin – einem außertextlichen Faktor, der aber natürlich auch die literarische Gestaltung des Textes beeinflusst. Tatsächlich ist dieser Faktor für Shen Teil des Problems, insofern, als er Yus Gedichte in die Nähe von »Ratgeber-Literatur« oder anderen Texten mit einer konkreten, lebensweltlichen Funktion rückt, die für ihn offenbar konträr zur Definition des Literarischen stehen.

Interessanterweise lassen sich vergleichbare Konflikte gegenwärtig auch in anderen Sprachräumen als dem Chinesischen beobachten. So beklagt etwa die deutsche Autorin Juli Zeh in einem (in Kapitel 2.4 bereits kurz erwähnten) Artikel im Feuilleton der *ZEIT* einen literarischen Zeitgeist, der die (biografisch verbürgte) Authentizität eines Textes höher bewerte als dessen »literarische« Bearbeitung:

»Wer sich derzeit im Literaturbetrieb bewegt, kann einen Umgang mit Texten beobachten, der eher an eine Mischung aus Voyeurismus und Indizienprozess erinnert als an literarische Rezeption. Anstatt sich mit Fragen nach der sprachlichen Machart, nach Darstellungsformen und Dramaturgie zu beschäftigen, bewerten selbst Literaturgeschichten wie *Lichtjahre* von Volker Weidermann die behandelten Werke anhand der Biografien ihrer Autoren. [...] Dennoch bemühen sich in letzter Zeit auch viele Romane durch den Einsatz von schriftstellernahen Ich-Erzählern und popliterarischen Alltagsschilderungen um die Simulation von Erlebnisunmittelbarkeit. Und bohren dadurch Löcher in die im Deutsch-Leistungskurs mühsam errichtete Mauer zwischen Autor und Erzähler, zwischen der Präsentation und dem Präsentiertem, zwischen discours und histoire. [...] Anders als beim journalistischen oder historischen Schreiben geht es in der Literatur nicht um die Mitteilung des Besonderen, also dieses oder jenes kontingenten Einzelfalls. Sondern um etwas Allgemeines, das anhand eines konkreten Ereignisses ins Leben und ins Bewusstsein des Lesers gerufen werden soll. [...] Der Echtheitswahn [...] verführt dazu, auch in der Literatur nach wirklichen Personen und Vorgängen zu fahnden. Dabei geht verloren, was Literatur ist.«<sup>45</sup>

Bemerkenswerterweise ergreift Zeh hier nicht nur Partei für einen Literaturbegriff, dem es um das Ausdrücken von »allgemeinen«, universalen Wahrheiten geht, sondern betont auch die Notwendigkeit, ein diesem Literaturbegriff entsprechendes

45 Zeh, Juli: »Zur Hölle mit der Authentizität!«, <https://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht>, 21.09.2006, geprüft am 12.10.2020.

Lesen durch formale Bildung zu erlernen. Vom Partikularen zu sprechen ist für sie offenbar gleichbedeutend mit einer narzisstischen, unreflektierten Schreibhaltung, die sich der »mühsam errichtete[n]« Definition des Literarischen nicht ausreichend bewusst ist. Der Gedanke, dass die Konstruktion des Universalen einen Ausschluss des Partikularen beinhaltet, der das Sprechen vom Partikularen zu einem politischen (Repräsentations-)Akt macht, dem auch allgemeinere Aussagen über eine Gesellschaft und ein epistemisches System innewohnen, erscheint hier nicht anschlussfähig. Stattdessen ist das Literarische so stark durch die Eigenschaften der Fiktionalität und der Autonomie definiert, dass eine autofiktionale oder autobiografische Rückbindung des Textes an die Autorin unmittelbar zu seinem Verlust führt.

Auch die britische Lyrikerin und Kritikerin Rebecca Watts stört sich in einem Artikel über den gegenwärtigen Erfolg von ›Instapoetry‹ massiv an der neuen ›Mode‹ von ›Ehrlichkeit‹ und ›Zugänglichkeit‹ in Gedichten. Ähnlich wie für Shen und Zeh scheint das Biografische auch für Watts einherzugehen mit einer ›Verständlichkeit‹ von Texten, die offenbar gleichbedeutend mit dem Verlust des eigentlich Literarischen (oder Lyrischen) ist:

»Why is the poetry world pretending that poetry is not an art form? I refer to the rise of a cohort of young female poets who are currently being lauded by the poetic establishment for their ›honesty‹ and ›accessibility‹ – buzzwords for the open denigration of intellectual engagement and rejection of craft that characterizes their work. [...] [T]he new poets are products of a cult of personality, which demands from its heroes only that they be ›honest‹ and ›accessible‹, where honesty is defined as the constant expression of what one feels, and accessibility means the complete rejection of complexity, subtlety, eloquence and the aspiration to do anything well.«<sup>46</sup>

Die auffällig internationale kulturpessimistische Einigkeit dieser Stimmen lässt sich als Konsequenz der zunehmenden Sichtbarkeit einer literarischen Kultur verstehen, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten nicht nur, aber auch in der technischen und sozialen Umgebung von Social-Media-Plattformen herausgebildet hat. Im Kontext des anglophonen Memoir Booms und der gegenwärtigen Popularität von Autofiktion, Autotheorie und Autoethnografie<sup>47</sup> in unterschiedlichen Sprach-

46 Watts, Rebecca: »The Cult of the Noble Amateur«, in: PN Review 44/3 (2018).

47 Exemplarisch sei hier der Literaturnobelpreis für Annie Ernaux sowie der in Kapitel 2 bereits erwähnte Erfolg von Autor:innen wie Maggie Nelson, Édouard Louis oder Deborah Levy genannt. Zum Memoir Boom, der sich von den USA ausgehend weltweit zu verbreiten scheint, vgl. die von Ben Yagoda erhobenen Statistiken zum Verkaufserfolg autobiografischer Literatur (B. Yagoda: Memoir, S. 12); zum Autofiktionstrend im deutschsprachigen Raum, vgl.: C. Haas: Vom Untergang der Autobiografie im Strudel der Autofiktion, S. 79, sowie M. Zeh: Neue

räumen greift diese auf vielfältige Traditionen des autobiografischen Schreibens zurück und unterscheidet sich in ihrem Literaturbegriff deutlich vom Literaturbegriff der Moderne, der in Teilen des etablierten literarischen Felds offenbar nach wie vor Gültigkeit besitzt. Die gegenwärtige Zirkulation von Literatur von den »neuen« in die »alten« Medien führt also auch deswegen zu Wertungskämpfen, weil Literatur in diesen beiden medialen Kulturen durch entgegengesetzte Funktionen definiert wird, die sich gegenseitig ausschließen und darum beim Übergang vom einen Medium zum anderen notwendigerweise Reibungseffekte erzeugen.

Wie Kapitel 2 gezeigt hat, sind Social-Media-Plattformen keine autonomen Räume, die einzig der Literatur vorbehalten sind und einem Text schon durch die reine Publikation seinen exzeptionellen Status garantieren. Vielmehr handelt es sich um informelle Orte der Alltagskommunikation, die zahlreiche gesellschaftliche Felder und Themen überspannen. Das Lesen ereignet sich auf ihnen nicht als klar abgegrenzte Tätigkeit, die das Öffnen eines Buchs erfordert; es geschieht beiläufig, im schnellen Wechsel oder sogar zeitgleich mit anderen alltäglichen Formen der Kommunikation und des Konsums. Texte lesen sich in den Sozialen Medien darum in der Regel spontaner, spielerischer, unfertiger und »instantane[r]«<sup>48</sup> – das heißt, in der ständigen Veränderung des »Flow« begriffen und mit einer Unmittelbarkeit ausgestattet, wie sie sonst nur im mündlichen Diskurs zu finden ist. Viele Genre-Gemeinschaften in den Sozialen Medien würdigen gerade diese Qualitäten von Spontaneität und Mündlichkeit: Vom Blogbeitrag über den Tweet bis zum Instapost gilt es, Formalsprachlichkeit zu vermeiden und stattdessen beiläufig, ungefiltert und nahbar zu klingen.

Denn Social-Media-Plattformen sind eben nicht, wie Verlage, in erster Linie Publikations-, sondern *Kommunikationsmedien*. Texte werden von genre-geübten Leser:innen dort in der Regel nicht als einzelner, autonomer Text beurteilt, sondern als Teil eines Kommunikationszusammenhangs – und somit entlang des Kriteriums, wie stark der Text diesen Zusammenhang antreibt, wie stark er also affiziert und damit das weitere Gespräch »stimuliert«<sup>49</sup>. Kein Wunder also, dass Andreas Reckwitz vom Internet als einer »Affektmaschine«<sup>50</sup> spricht – und dass es, von Patricia Lockwoods Gedicht *Rape Joke* über Yu Xiuhuas *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* bis zu Neil Hilborns Spoken-Word-Performance *OCD*, in der das Scheitern einer Liebesbeziehung aufgrund der Belastung durch die titelgebende psychische Erkran-

---

Erzählformen; für den chinesischsprachigen Raum, vgl.: M. Koetse: Behind the Rise and Fade of China's Literary Sensation Fan Yusu.

48 Frohmann, Christiane: »Instantanes Schreiben«, <https://urbanism.com/wasmitbuechern/frohmann/2015/instantanes-schreiben-christiane-frohmann-literaturinstitu-leipzig-20150529/>, 20.05.2020, geprüft am 12.10.2020.

49 S. Porombka: Weg von der Substanz, S. 301; siehe auch: T. Wegmann: Warentest und Selbstmanagement, S. 286.

50 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 234.

kung verhandelt wird, stets die besonders affizierenden literarischen Inhalte sind, die ›viral gehen‹. So arbeitet auch die Medienwissenschaftlerin Kila van der Starre am Beispiel des letztgenannten Gedichts eine Reihe von Faktoren heraus, die einen Text besonders für seine virale Verbreitung qualifizieren und die denjenigen Eigenschaften entsprechen, die ich als Qualitätskriterien literarischer Praxisgemeinschaften in den Sozialen Medien und damit als Zirkulationstreiber verstehe: »Emotion«, »Identification«, »Translation« (im Sinne eines Aneignungspotenzials durch Kommentare, Bearbeitungen, eigene Adaptionen und Rezitationen) und, nicht zuletzt, »Authenticity«.<sup>51</sup>

Eine »strong norm of authenticity«<sup>52</sup> ist, wie in Kapitel 2 gezeigt wurde, für unterschiedliche Soziale Netzwerke gut dokumentiert. Einen Stil von schriftlicher Mündlichkeit und formelhafter Authentizität zu pflegen ist für Social-Media-Autor:innen also Beweis ihrer Zugehörigkeit zu einer Genre-Gemeinschaft und Qualitätsmarker zugleich. So setzt beispielsweise die Spoken-Word-Dichterin Hollie McNish, deren Texte den Ausgangspunkt für die Kritik von Rebecca Watts an einer ganzen Generation von Dichter:innen darstellen, ihren ›ungeschliffenen‹ Stil in einem poetologischen Statement zum Auftakt ihres Buches *Nobody Told Me* in einen autobiografischen Zusammenhang. Dies sei eine ebenso ästhetische wie politische Haltung – insofern, als er die Schreib- und Lebensrealität einer mit Reproduktionsarbeit betrauten Person widerspiegele und dieser eine Sichtbarkeit verschaffe, die in anderen Kontexten selten gegeben sei:

»This is not a collection of polished poems. *Nobody Told Me* is a diary of poems written during the first few years of parenthood. Some of the poems are rushed, some are far too long and still uncut, some were written at four a.m., some on the loo, in hospital, in the car, at work, some were interrupted by cries, screams, laughs... and some were never really finished. Mostly, they were written on the floor of my Little One's bedroom as she slept.  
All the things I couldn't talk about.«<sup>53</sup>

Dieses Ethos der Amateurin, verbunden mit einem autobiografischen Rückbezug und geprägt von einer Ästhetik der Authentizität, stellt im (pop-)kulturelleren Diskurs der letzten Jahre – von Reality TV und Memoir Boom bis zu diversen identitätspolitischen Diskussionen – alles andere als eine Ausnahme dar.<sup>54</sup> Vielmehr knüpft

51 K. van der Starre: How Viral Poems are Annotated, S. 62.

52 S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 200.

53 McNish, Hollie: *Nobody Told Me*. Poetry and Parenthood, London: Little, Brown Book Group 2018 [2016].

54 Siehe zu dieser Diagnose, die Authentizität als ein regelrechtes Dispositiv der Gegenwart formuliert, u.a.: Furedi, Frank: *Therapy Culture*. Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age,

die Authentizitätsästhetik auf Social-Media-Plattformen an (literarische) Traditionen an, die bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten von Gruppen entwickelt wurden, die das moderne Literatursystem typischerweise marginalisiert. Dazu gehören performative Gattungen wie Spoken Word und Poetry Slam als Schwarze Literaturformen<sup>55</sup> ebenso wie die traditionell als weiblich und unliterarisch abgewerteten Formen Tagebuch, Klatsch und Plauderei.<sup>56</sup>

All diese Formen vereint die »bewusste Kultivierung« des Amateur- oder Laienstatus »als Alternative zu einem [...] institutionalisierten [...] Umgang mit literarischen Texten« und als »Konstituierung von Freiräumen gegenüber herrschenden Diskursen und ästhetischen Normen«<sup>57</sup>, die sich auch in literarischer Online-Kommunikation findet. Die Autor:innen des Web 2.0 aktualisieren offenbar ästhetische und ethische Werte, die in Gegenkulturen wie Hip Hop, Spoken Word und Poetry Slam, aber auch in der chinesischen Dokumentar-Ästhetik (现场美学) bereits seit Jahrzehnten gelten; die radikal verletzbaren Ansätze, die ich in dieser Arbeit untersuche, treten also neben den Vorläufer:innen aus feministischer Body und Performance Art auch in einen Dialog mit anderen dezidiert emanzipatorischen Kunstformen.

In diesen Gegenkulturen lässt sich, ebenso wie auf Social-Media-Plattformen, eine Definition von Literatur beobachten, für die konstitutiv ist, dass diese *eine Aufgabe hat*. Sie steht »im Dienst der konkreten Daseinsbewältigung«<sup>58</sup>, insofern, als ihre Autor:innen von etwas sprechen wollen, das im gesamtgesellschaftlichen Diskurs wenig Gehör findet oder durch Beschämung stillgestellt wird; insofern, als für sie eine Notwendigkeit besteht, von ihren Autobiografien und Themen zu sprechen, um überhaupt in Existenz treten zu können. Natürlich werden nicht alle literarischen Texte, die in den Sozialen Medien publiziert werden, in Hinblick auf diese spezifische Funktion des (diskursiven) Überlebens geschrieben. Aber sie alle haben eine klare Funktion, die über reine Literarizität hinausgeht: Manche sollen partikular und autobiografisch gelesen werden, um notwendige Selbstrepräsentation zu leisten, andere sollen therapeutisch wirken und (kollektive) Traumata heilen, wieder andere sollen unterhalten, affizieren und die Praxisgemeinschaft stärken, indem sie Kommunikationszusammenhänge antreiben. Und genau das – das Vorhandensein einer *heteronomen Funktion*, deren Erfüllung in den Sozialen Medien als zirkulations-treibendes Qualitätsmerkmal angesehen wird – ist es, was diesen Texten von ei-

---

New York: Routledge 2004, S. 40–41; L. McNeill: *Life Bytes*, S. 145; R. Cover: *Becoming and Belonging*, S. 61–62; B. Yagoda: *Memoir*, S. 28.

55 Siehe J. Johnson: *Killing Poetry*, S. 17; J. Novak: *Live poetry*, S. 16.

56 Siehe G. T. Couser: *Memoir*, S. 42.

57 T. Wegmann: *Warentest und Selbstmanagement*, S. 283.

58 J. Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens*, S. 36.

nigen Kritiker:innen zum Vorwurf gemacht wird, wenn sie die mediale Schwelle in den Literaturbetrieb, ins gedruckte Buch überschreiten.

Die heteronome Funktionalisierung steht offenbar in einem Gegensatz zu derjenigen Definition von Literatur, welche die Institutionalisierung des Literaturbetriebs (wie auch der modernen Literaturwissenschaft) zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters ermöglicht hat und die Einflussnahme heteronomer Ansprüche aus dem legitimen Bereich der Literatur ausschließt.<sup>59</sup> Denn diese definiert das Literarische entlang von vier Werten, die sämtlich seine *Funktionslosigkeit* unterstreichen: Autonomie, Fiktionalität, Selbstreferenz und Polyvalenz.<sup>60</sup> Keines dieser vier Kriterien gilt für die oben beschriebenen Genres von Social-Media-Literatur, im Gegenteil: Sie valorisieren Heteronomie statt Autonomie, Authentizität statt Fiktionalität, konkretes lebensweltliches Bedürfnis sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption statt »reine[m], uninteressierten Wohlgefallen«<sup>61</sup> und Dringlichkeit einer deutlichen Aussage statt Polyvalenz.

Wenn die Aufgabe von Literatur gerade darin besteht, keine Aufgabe zu haben; wenn Literarizität also auch durch Funktionslosigkeit definiert wird, wie es unter dem modernen Autonomieideal der Fall ist, dann erscheint es geradezu zwingend notwendig, dass Texte, die auf die Qualitätskriterien von Praxisgemeinschaften in den Sozialen Medien hin geschrieben wurden, in einer von diesem Ideal geprägten Literaturkritik durchfallen müssen. Und so wundert es nicht, wenn sich Rebecca Watts ratlos bis entsetzt zeigt angesichts des Erfolgs von Hollie McNishs Gedichtsammlung *Plum*:

»When did honesty become a requirement – let alone the main requirement – of poetry? [...] Reviewing [...] *Plum* in *The Scotsman*, Roger Cox writes: ›It's not that she doesn't care about things like scansion and simile; more that, in her personal list of aesthetic priorities, immediacy and honesty matter more. [...] Much of what McNish has to say urgently needs saying; and if form follows function in her poems, well, that's as it should be.«

Honesty as an aesthetic priority? The *function* of poems? «<sup>62</sup>

59 Siehe einführend: R. von Heydebrand, S. Winko: Einführung in die Wertung von Literatur, S. 26–27, 29–30, 95–96.

60 Vgl. Specht, Benjamin: »Polyvalenz – Autonomieästhetik – Kanon. Überlegungen zum Zusammenhang von Textstruktur und historischer Ästhetik bei der Herausbildung des deutschsprachigen Literaturkanons«, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko (Hg.), Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin: De Gruyter 2012, S. 19–39, hier: S. 21–22.

61 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 117.

62 R. Watts: The Cult of the Noble Amateur.

Genauso wenig ist es wohl ein Zufall, dass sich Konflikte dieser Art immer wieder am schärfsten im Literaturbetrieb-Subfeld der Lyrik ereignen: Einerseits haben sich die sozialen Medien als besonders geeignete Publikationsräume für kleine Formen erwiesen, zu denen, wie nicht nur das Phänomen der Instapoetry zeigt, auch kurze Gedichte und Gedicht-Performances zählen; andererseits stellt Lyrik sowohl im deutsch- wie auch im chinesisch- und englischsprachigen Literaturbetrieb nach wie vor einen Extremfall jener von Pierre Bourdieu beschriebenen »umgekehrten Ökonomie«<sup>63</sup> des literarischen Feldes dar, in der Kapital gerade durch die »obligaten [...] Werte der Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit«<sup>64</sup> sowie eine »Verleugnung«<sup>65</sup> aller Verbindungen zum Ökonomischen oder zu anderen gesellschaftlichen Funktionalisierungen erzeugt wird.

In Reaktionen auf die Kritiken von Watts und Shen weigern sich sowohl Hollie McNish als auch Yu Xiuhua ausdrücklich, eine klare Trennung zwischen Autorin und Werk, zwischen Subjekt und Text zu vollziehen.<sup>66</sup> Beide bestehen darauf, dass dies nicht nur eine politische Haltung sei, sondern vor allem und in erster Linie zur *literarischen* Qualität ihres Werkes beitrage. Mit anderen Worten: Beide weigern sich, das Ästhetische und das Politische, die Literatur und die Biografie, als zwei getrennte Kategorien zu betrachten. Das heißt: Literatur verliert in ihrer Definition die Eigenständigkeit als unabhängiges Feld mit eigenen Regeln, die ihr die Autonomieästhetik von Kant über Herder bis noch zu Bourdieu zugewiesen hat.<sup>67</sup> Sie wird (wieder) Teil einer Lebenspraxis, Teil von allgemeiner sozialer Kommunikation und Interaktion. Wie in vielen vormodernen (und in vielen marginalisierten modernen) Literaturkulturen steht sie offen zu ihrer sozialen Funktionalität und wird als desto literarisch hochwertiger angesehen, je besser sie diese erfüllt.

Die Reibungen und Bewertungskämpfe, die sich ereignen, wenn Social-Media-Texte aus ihrem Ursprungsmedium in den Buchmarkt gelangen, lassen sich darum als Symptome eines Umbruchs verstehen: Ist das literarische Feld in den letzten Jahren, beispielsweise durch den Erfolg autofiktionaler Schreibweisen, bereits weniger von Autonomie und Fiktionalität geprägt gewesen als es die »klassische« Autonomieästhetik vorsieht, so intensiviert sich diese Veränderung durch die quasi-mündlichen, dezidiert amateurhaften Kommunikationsgenres der Sozialen Medien auch in Bezug auf andere Werte, mit denen bisher Literarizität definiert wurde,

63 P. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 227.

64 Ebd., S. 228.

65 Ebd.

66 <https://holliepoetry.com/2018/01/21/pn-review>, 21.01.2018, geprüft am 06.01.2020; [https://weibo.com/1634106437/FEIG2soDc?from=page\\_1035051634106437\\_profile&wvr=6&mod=weibotime&type=comment](https://weibo.com/1634106437/FEIG2soDc?from=page_1035051634106437_profile&wvr=6&mod=weibotime&type=comment), 14.01.2018, geprüft am 03.11.2020.

67 Siehe Hiebel, Hans H.: »Autonomie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler 2013, S. 43–44.

wie etwa Polyvalenz oder Formalsprachlichkeit. Immer wieder ist es dabei die Literaturkritik (die offenbar stärker am Ideal der Kunstautonomie festhält als andere Bereiche des literarischen Feldes), in der solche Definitionskämpfe ausgetragen werden. Diese beziehen sich, wie zuletzt auch im deutschsprachigen Raum erneut die Debatten um Karen Köhlers Roman *Miroloi* oder Olivia Wenzels *1000 Serpentina Angst* zeigten,<sup>68</sup> bei weitem nicht nur auf Texte, die ihren Ursprung in den Sozialen Medien haben, und machen so deutlich, dass das Ausmaß des Umbruchs über einen rein medialen Paradigmenwechsel hinausgeht und andere gesellschaftliche Faktoren, wie etwa das zunehmende Aufbrechen der »*imagined community* einer weißen Leser\*innenschaft«<sup>69</sup> innerhalb (auch) des deutschen Literaturbetriebs beinhaltet.

### 4.3 Und wie lesen wir das jetzt?

#### Radikale Verletzbarkeit und die Gutenberg-Klammer

Ausgangspunkt für meinen Versuch, Radikale Verletzbarkeit als eine queer-feministische Schreibstrategie zu definieren und anhand von verschiedenen Beispiellectüren genauer zu verstehen, war eine Verwunderung über die Gleichzeitigkeit, mit der mir solche Schreibweisen in so verschiedenen Sprach- und Literaturräumen wie dem deutschsprachigen, dem anglophonen und dem chinesischsprachigen begegneten. Die These, dass diese Gleichzeitigkeit Konsequenz einer geteilten (neuen) medialen Umgebung ist, die sich in den letzten Jahren tatsächlich global verbreitet hat und bestimmte intimisierte Schreibformen begünstigt, hat sich für die untersuchten Beispiele belegen lassen.

Zugleich ist aber auch deutlich geworden, dass radikale Verletzbarkeit nicht einfach nur ein »Social-Media-Phänomen« ist, sondern über seinen gegenwärtigen medialen Kontext hinausreicht: Es lassen sich Querverbindungen zur feministischen Philosophie innerhalb der Vulnerability Studies, zu Affekttheorien und insbesondere der Erforschung des Affekts der Scham, zur Performance-Kunst der 1970er Jahre, zu Abjektion als weitverbreitetem Thema in der Body Art der 1990er Jahre, zur New-Narrative-Bewegung in San Francisco, zur Dokumentar-Ästhetik als widerständiger künstlerischer Haltung in der Volksrepublik China, zu Poetiken aus der Spoken-Word- und Slam-Lyrik ziehen. Diese Verfahren und Theorien vereint, dass sie eine

68 Siehe zur Debatte um Karen Köhler zusammenfassend: Sagner, Simon: »Im Dickicht des Literaturbegriffs. Ein Beitrag zur Debatte um Karen Köhlers ›Miroloi‹«, <https://www.54books.de/im-dickicht-des-literaturbegriffs-ein-beitrag-zur-debatte-um-karen-koehlers-miroloi/>, 23.09.2019, geprüft am 02.09.2019; zur Diskussion um Olivia Wenzel siehe: Aras, Maryam: »Nicht mitgemeint. Olivia Wenzels ›1000 Serpentina Angst‹ im ›Literaturclub‹«, <https://www.54books.de/nicht-mitgemeint-olivia-wenzels-1000-serpentina-angst-im-literaturclub/>, 04.01.2021, geprüft am 28.11.2022.

69 M. Aras: Nicht mitgemeint.

(zum Teil performative, zum Teil explizite) Kritik naturalisierter Konzepte vornehmen, die, in Verbindung miteinander, im Zuge des technologischen, medialen und gesellschaftlichen Epochenumbruchs in Europa um 1800 entstanden sind: der liberale Subjektbegriff, das Konzept von Privatsphäre, die Vorstellung des Buchs als Leitmedium, der institutionalisierte Literaturbegriff der Moderne und das Konzept professioneller Autorschaft.<sup>70</sup> In der Infragestellung dieser Konzepte und der Problematisierung ihrer (nicht nur) diskursiven Ausschlussmechanismen liegt letztlich das im Wortsinne radikale Potenzial der untersuchten künstlerischen, literarischen und theoretischen Ansätze.

Ich möchte darum abschließend den Blick noch einmal weiten und danach fragen, inwiefern radikal verletzbar Text (und die literaturkritischen Konflikte, die rund um sie festzustellen sind), Aufschlüsse darüber zulassen, ob und wie literarische Texte, die auf Social-Media-Plattformen entstehen, Praktiken des Lesens und Schreibens und damit auch den Literaturbegriff als solchen verändern – inwiefern sich also auch hier von einem radikalen (im Sinne von: Grundlagen verunsichern-den) Potenzial sprechen lässt.

Albrecht Koschorke beschreibt in seiner Studie zur gleichzeitigen, miteinander verbundenen Entstehung von bürgerlicher Subjektivität und Schriftkultur die »Interdependenz von technischer Medialität und Semiose«<sup>71</sup>. Dabei verknüpft er die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft mit der aufkommenden Hegemonie von Schriftsprache und Schreiben als neuer Normalform sprachlichen Handelns<sup>72</sup> und verweist, wie andere Autor:innen auch,<sup>73</sup> auf die grundlegende Bedeutung der medialen und technologischen Umbrüche gegen Ende der Frühen Neuzeit für die Entstehung der modernen Begriffe von Autorschaft, Werk und Literaturbetrieb.<sup>74</sup>

Einiges spricht dafür, dass der Umbruch, der sich aktuell ereignet, ähnlich epochal ist wie derjenige von Früher Neuzeit zu Moderne, den Koschorke beschreibt. In

70 Vgl. u.a.: E. Wagner: *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 26–27, 59; Dörner, Andreas; Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2013, S. 11; A. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 119.

71 A. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 11.

72 »Wenn sich die für die bürgerliche Gesellschaft grundlegenden Affektmodellierungen zu einem großen Teil auf dem Weg über Texte vollziehen, so wird der Modus der Textualität selbst zu einer operativen Größe in diesem Prozeß. Die Epoche der Empfindsamkeit, in der die neue Affektordnung eingeübt wird, stellt zugleich die Periode dar, in der sich aus der vorindustriellen, noch immer in weiten Teilen von oralen Interaktionen geprägten Welt der frühen Neuzeit heraus eine auch im Alltagsverkehr wesentlich auf literale Kommunikation gestützte Gesellschaft entwickelt. Der Wandel der Gefühlskultur ist symbiotisch mit der Durchsetzung einer bis dahin unerreichten Wirkungstiefe schriftkultureller Standards verknüpft«, ebd., S. 12.

73 Siehe allgemein: F. Kittler: *Aufschreibesysteme*; sowie spezifisch zur Rolle der Erfindung der Schnellpresse um 1810: A. Dörner, L. Vogt: *Literatursoziologie*, S. 9–11.

74 A. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 119.

beiden Fällen gehen die Veränderungen von einer zumindest teilweisen Demokratisierung von Ressourcen aus:<sup>75</sup> Während sich die Eliten des 19. Jahrhunderts um eine problematische oder gar gesundheitsgefährdende »Lesewut« der zu diesem Zeitpunkt neuen Leser:innen (vor allem Frauen und Angehörige der unteren Schichten) sorgten, durch die sie »ihr Lese- und Bildungsmonopol gefährdet sahen«<sup>76</sup>, lässt sich die Klage über mangelnde sprachliche Komplexität und mangelndes Gattungswissen von Instapoet:innen als eine Beschwerde heutiger literarischer Eliten über eine »Schreib-« oder »Publizierwut« reformulieren: Plötzlich schreiben und veröffentlichen offenbar Personen, denen das früher nicht erlaubt gewesen wäre.<sup>77</sup> Internet und digitale Kommunikation verändern die Normen der modernen, bürgerlichen Schriftkultur, indem sie eine neue Art von schriftlicher Mündlichkeit etablieren;<sup>78</sup> ähnlich wie die Entwicklung von Schnellpresse und Leihbibliotheken zu Beginn des 19. Jahrhunderts schaffen Online-Publikationsplattformen heute neue Praktiken von Autor:innen- und Leser:innenschaft und knüpfen dabei zum Teil an vormoderne, orale Konzepte an.

Diese »fundamental similarities and correspondences between humankind's oldest and newest thought-technologies: oral tradition and the Internet«<sup>79</sup> versucht eine Forscher:innengruppe um den Literaturwissenschaftler Thomas Pettitt mit dem Begriff der »Gutenberg Parenthesis«<sup>80</sup> zu fassen: »a period of four to five centuries in which the mediation of verbal culture has been dominated by print technology in general and the printed book in particular.«<sup>81</sup> Pettitt spricht von

75 Vgl. F. Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 150.

76 A. Dörner, L. Vogt: *Literatursoziologie*, S. 105–106. Für eine Übersicht der umfangreichen Forschungsliteratur zur vor allem in Deutschland um 1800 prominenten Debatte um die Gefahren von »Lesewut«, »Lesesucht« und »Viellelerei«, siehe z.B.: Erlin, Matt: *Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815*, Ithaca: Cornell University Press 2014.

77 Lionel Ruffel spricht in ähnlicher Weise von einem neuen »Zeitalter der Publikation«, das mit einer Deprivilegierung des Trägermediums des (physischen) Buchs einhergehe und das Literarische nicht mehr als objekt-, sondern als ereignisgebunden denke: »If there's one thing these transformations have in common, it's that they're all moving from a representation and thus an imaginary of the literary centered on a support object (the book) to an imaginary of the literary centered on an action and a practice: publication. [...] There are as many literatures as possibilities of publication: books, performances, readings, salons, groups, diverse digital spaces. Each of these literatures creates its own specific public space. Moreover, this new era of publication overflows the frame of literature« (L. Ruffel: *Brouhaha*, S. 92–93).

78 Vgl. G. McCulloch: *Because Internet*, S. 2–3.

79 Foley, John Miles: *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind*, Urbana: University of Illinois Press 2012, S. 61.

80 Siehe einführend neben Pettitt auch Sauerberg, Lars Ole: »Preface. The Gutenberg Parenthesis – Print, Book and Cognition«, in: *Orbis Litterarum* 64/2 (2009), S. 79–80, hier: S. 79.

81 T. Pettitt: *Media Dynamics and the Lessons of History*, S. 55.

einer ›Klammer‹ (und nicht einfach von einem Epochenumbbruch), weil er davon ausgeht, dass viele der Praktiken und Denkfiguren, die mit den neuen digitalen Medien des Internets entstehen, treffender als die Rückkehr oder ›Restauration‹ vormoderner, von Oralität geprägter Praktiken und Denkfiguren zu beschreiben sind. Mit der hegemonialen Durchsetzung der Drucktechnologien und der mit diesen verbundenen spezifischen Form der abgeschlossenen, fixierten, formalen Schriftlichkeit entstanden, seiner These zufolge, nicht nur bestimmte Begriffe von Text, Werk, Copyright, Original, intellektuellem Besitz, Autor:innenschaft und (Hoch-)Literatur, sondern darüber hinaus auch ganze Episteme, die um das Konzept von Abgeschlossenheit (»containment«<sup>82</sup>) und Grenzziehung kreisen und sich in unterschiedlichsten basalen Denkfiguren der Moderne abbilden, vom Nationalstaat bis zum autonomen, individuellen Subjekt.<sup>83</sup> Die Durchsetzung des Internets beende nun die Vorherrschaft dieser Kultur des gedruckten Wortes, mit allen dazugehörigen Denkstrukturen und Institutionen, und reaktiviere mit der »lettered quasi-orality«<sup>84</sup> der Sozialen Medien auch andere Praktiken und Institutionen oraler Kulturen, in denen es beispielsweise keine strikte Trennung zwischen den Feldern Literatur/Kunst und Folklore gebe, und in denen Texte, jenseits von Fragen des individuellen Copyrights, potenziell immer in Veränderung und Aneignung begriffen seien.

Auch wenn man der These von der Gutenberg-Klammer nicht in ihrer ganzen Radikalität folgen will, ist doch auffällig, wie gut der Vorschlag, digitale literarische Praktiken als zumindest teilweise Wiederherstellung von vormodernen, stärker von einer Kultur der Mündlichkeit geprägten literarischen Praktiken zu denken, an die Ansätze anderer Theoretiker:innen anknüpft: von Gretchen McCullochs Definition des Memes als »a kind of internet folklore«<sup>85</sup> über Walter Ongs bereits 1982 formulierte These einer im elektronischen Kommunikationszeitalter aufkommenden »secondary orality«<sup>86</sup> bis zu Johanna Druckers Anregung, digitale Artefakte aufgrund der geteilten Merkmale von Kontextabhängigkeit und Ephemeralität methodisch wie vormoderne literarische Artefakte zu behandeln.<sup>87</sup> Obwohl sie zu einer deutlich kulturpessimistischeren Einordnung der gegenwärtigen Veränderungen kommt, stellt auch Elke Wagner in ihrer Analyse von Social-Media-Plattformen den intimisierten Teil-Öffentlichkeiten des Internets das Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit im Sinne von Jürgen Habermas gegenüber, das, im Gegensatz zu diesen, von Rationalität geprägt sei; zugleich postuliert sie, in Anlehnung an Eli Pariser,

---

82 Ebd., S. 62.

83 Vgl. ebd., S. 63–65, 67.

84 Ebd., S. 63.

85 G. McCulloch: *Because Internet*, S. 260–261.

86 Ong, Walter: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London: Methuen 1982.

87 Siehe: J. Drucker: *Distributed and Conditional Documents*.

eine Gefährdung dieses ›alten‹ Modells durch die neuen Stile öffentlicher Kommunikation und Argumentation auf Social Media.<sup>88</sup> Von der problematischen Idealisierung eines solchen Öffentlichkeits- und Vernunftbegriffes abgesehen, scheint es mir an dieser Stelle bemerkenswert, dass auch Wagner im Kulturwandel durch das Internet ein Ende moderner Normen und Konzepte kommen sieht – gehört doch das Vernunftideal seit der Aufklärung fest zum Repertoire modernen Denkens. Der öffentliche Kommunikations- und Argumentationsstil ließe sich also ebenso einordnen in die Reihe von modernen Konzepten, die offenbar immer noch weitläufig als Standard gelten (Schriftlichkeit, Autorschaft, Werk, Literatur) und durch die Renaissance von Mündlichkeit im Internet verunsichert werden

In jedem Fall erscheint es mir perspektivenöffnend, die modernen Konzepte von Autorschaft, von Werk und von Literatur als professionellem Feld, das ausschließlich von Expert:innen betrieben wird, mit Autor:innen wie Pettitt oder McCulloch als historische Ausnahme zu denken:

»In the future, the era of writing between the invention of the printing press and the internet may come to be seen as an anomaly – an era when there arose a significant gap between how easy it was to be a writer versus a reader.«<sup>89</sup>

Wenn wir also annehmen, dass das ›cartesianische Print-Subjekt‹<sup>90</sup> als kulturelles Paradigma tatsächlich von einem neuen, von dynamischen, vernetzten, quasi-mündlichen Textformen geprägten Subjekt abgelöst wird; wenn wir uns tatsächlich gerade »in the middle of the process of leaving the Parenthesis«<sup>91</sup> befinden – wie könnten dann angemessene Werkzeuge und Herangehensweisen aussehen, um diese neue, alte Literatur zu rezipieren? Wie lesen wir literarische Texte, die sich dem klassischen literaturwissenschaftlichen Kriterium der Literarizität (zumindest teilweise) entziehen und offenbar (auch) von anderen Kriterien bestimmt werden?

Mindestens eine für mich zentrale Erkenntnis aus der hier durchgeführten Analyse von radikal verletzbaren Texten lässt sich im Hinblick auf diese neue (Social-Media-)Literatur generalisieren. Es handelt sich um die bereits mehrfach angesprochene Rolle von Authentizität, oder, wie die Literaturwissenschaftlerin Yang Qingxiang in Bezug auf Yu Xiuhuas Gedichte festhält: Die Tatsache, dass diese literarische Gemeinschaft offenbar »›Wahrheit‹ oder ›Wahrhaftigkeit‹ als [einen] ästhetischen Wert«<sup>92</sup> definiert. Dieser Wert existiert auch in anderen literarischen Communities, etwa in der Spoken-Word-Szene, und ist den Werten von Literarizität

88 Siehe: E. Wagner: Intimierte Öffentlichkeiten, S. 118–119.

89 G. McCulloch: Because Internet, S. 152–153.

90 Bolter, Jay David: »Identity«, in: Thomas Swiss (Hg.), Unspun. Concepts for Understanding the World Wide Web, New York: New York University Press 2000, S. 17–29, hier: S. 26.

91 L. Sauerberg: Preface, S. 80.

92 »余秀华诗歌的美学价值在于真«, Chen S.: Begrenzen und Hypen, S. 205.

oder sprachlicher Innovation nicht notwendigerweise entgegengesetzt, tritt aber auch nicht hinter ihnen zurück. So kritisiert etwa Audre Lorde in ihrem bereits erwähnten Essay *Poetry is Not A Luxury* Gedichte, die nur aus »sterile word play« und »imagination without insight«<sup>93</sup> bestehen: Sprachliche Brillanz allein, so lässt sich ihre Position zusammenfassen, macht noch kein gutes Gedicht – es braucht auch eine auf verkörperlichter Erkenntnis, auf Erfahrungswissen, auf »insight« der Autor:in basierende Aussage, um bestehen zu können.

Umgekehrt bedeutet das Hinzutreten dieses neuen Wertes der Wahrhaftigkeit oder Authentizität nicht, dass der Blick auf die »klassische« literarische Gestaltung eines Textes keine Rolle mehr spielt, oder dass diese neuen literarischen Texte sich nicht für eine »klassische« literaturwissenschaftliche Lektüre eignen – so hat etwa die Lektüre von Yu Xiuhuas (der chinesischen Literaturkritik zufolge »simplem«, »leicht zu lesenden«) Gedichten den Einsatz einer Vielzahl literarischer Stilmittel, von grammatikalischer Verfremdung über Metaphorik bis zu Rhythmus, ergeben. Aber: Die Analyse von Literarizitätsmerkmalen des Buchdruckzeitalters allein reicht eben nicht mehr aus, um die volle Komplexität dieser Texte zu erschließen. Das kann, positiv gewendet, auch eine Bereicherung um neue Ebenen der Textlektüre und -gestaltung für diejenigen Teile des literarischen Feldes bedeuten, die bisher ohne diesen Authentizitätswert gearbeitet haben, wie der Verleger Don Paterson im *Guardian* festhält:

»The spoken-word crowd can smell the inauthentic at a thousand paces. I wish the »page« poetry scene would show the same critical discrimination when they encounter poems that do little more than tick off this week's fashionable signifiers, and that the poet clearly doesn't mean a word of.«<sup>94</sup>

Ähnlich wie im Spoken-Word-Bereich realisieren sich Authentizität/Erfahrungswissen/Wahrheit in radikal verletzbareren wie generell in Social-Media-Literaturen über zwei Faktoren: 1) das sprachlich und medial hergestellte Gefühl von *Liveness* oder 现

93 Lorde kritisiert diese (formalistische) Lyrikdefinition als eine weiße und patriarchale (»the sterile word play that, too often, the white fathers distorted the word poetry to be«) und bettet sie ein in ein Emanzipationsprojekt, das durchaus Parallelen zur Kritik der Vulnerability Studies am Subjektbegriff der Aufklärung aufweist: »Women see ourselves diminished or softened by the falsely benign accusations of childishness, of nonuniversality, of changeability, of sensuality. [...] The white fathers told us: I think, therefore I am. The Black mother within each of us – the poet – whispers in our dreams: I feel, therefore I can be free« (Lorde: *Poetry is not a Luxury*, S. 37–38).

94 Paterson, Don: »Curses and Verses. The Spoken-Word Row Splitting the Poetry World Apart«, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/26/verses-spoken-word-row-poetry-young-female-poets>, 26.01.2018, geprüft am 04.11.2020.

場, und 2) den Körper, und zwar sowohl den Körper der Autor:in als auch den Körper der Leser:in.

Die typischen Affordanzen von Social-Media-Plattformen, insbesondere die Darstellung von Inhalten in einem kontinuierlich erneuerten, aggregierten (Live-)Stream, führen offenbar ganz von selbst zu einer Kommunikationsatmosphäre von Echtzeit (*Liveness*) und einem Gefühl von (zwar digitaler, aber *als körperlich erfahrener*) Kopräsenz. Online werden Texte als live gelesen, und wie bei einer Spoken-Word-Performance oder einer Lesung macht diese *Liveness* einen Teil des Werts und der Komplexität der Texte aus. Wird dieses Element entfernt, etwa durch den Wechsel ins ›stille‹ Medium des gedruckten Buchs, bei dem die Merkmale der Live-Performance (die Anzeige zwischen vielen anderen, ständig erneuerten Inhalten; die Interaktionsfunktionen des Kommentierens, Teilens und Likens; die ggf. anschließenden weiteren Kommunikationsakte) fehlen, geht oft auch diese Komplexität verloren, wie die Literaturwissenschaftlerin Kathi Inman Berens am Beispiel von Instapoetry zeigt: Die Texte wirken dann banal.<sup>95</sup> Johanna Druckers Vorschlag, digitale Texte nicht als Objekte, sondern als »event spaces«<sup>96</sup> zu betrachten, erscheint an dieser Stelle umso einleuchtender. Radikal verletzbar Texte, in denen es zentral um den Körper geht und die ihre Tradition in einer Kunstform haben, die den Körper selbst zum Medium hat, erscheinen also deswegen bevorzugt auf Social-Media-Plattformen, weil diese eine Form der literarischen Kommunikation privilegieren, die, durch ihre Herstellung von Kopräsenz, eben tatsächlich viel körperlicher ist als beim (alleine und in Stille gelesenen) Buch.

So erlaubt kontraintuitiverweise gerade das vermeintlich körperloseste Medium von allen, der digitale Publikationsraum, abschließend auch ein Nachdenken über die vergeschlechtlichten, klassifizierten und rassifizierten Dimensionen der Ausklammerung des Körpers aus einem bestimmten (Hoch-)Literaturbegriff. So beschreibt etwa Javon Johnson Rufe nach »real poetry« that focused on writing« innerhalb der US-amerikanischen Poetry-Slam-Szene, die sich in der Folge des »dominant success of black poets in both team and individual competitions« einstellten. Die Forderung nach ›richtiger‹ Lyrik, die sich ausschließlich durch in der Moderne festgelegte Kriterien der Literarizität bzw. Poetizität definiert und durch eine ausgeprägte, theatrale Performance gar Schaden erleidet, weil diese Performance ihre ›reine‹ Sprachlichkeit verdeckt, ist offenbar in spezifischer Form mit einer Vorstellung des weißen (das heißt: unsichtbaren) Körpers verbunden. Johnson hält fest:

95 »Printed Instapoetry shifts the ›content‹ seamlessly from digital to print. But stripped of *liveness*, printed Instapoetry ends up looking banal«, Berens, Kathi Inman: »E-Lit's #1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?«, in: *Electronic Book Review*, <https://doi.org/10.7273/9sz6-nj80>, S. 7.

96 J. Drucker: *Distributed and Conditional Documents*, S. 16.

»In this way, they not only rejected slam's original desire to emphasize the performance of a poem but also attempted to remove the body from the slam. By suggesting that what the body offers is somehow less relevant than what the mind offers, this move toward ›real poetry‹ erased the brilliant contributions of marginalized poets and championed older, disembodied poetic practices that had made slam necessary in the first place.«<sup>97</sup>

Auch die Literaturwissenschaftlerin und Dichterin Sandeep Parmar fragt angesichts von Literaturkritiken wie der im vorigen Kapitel zitierten von Rebecca Watts, ob es Zufall sein könne, dass »the so-called rotten state of poetry«<sup>98</sup> ausgerufen werde, kurz, nachdem eine Reihe von sehr viel diverser positionierten Dichter:innen als zuvor Teil desselben geworden seien. Könnte es sein, so fährt Parmar fort, dass sich Literarizität auch »as a function of racial, educational, class or gender privilege«<sup>99</sup> begreifen lässt – und dass diese unmittelbar verbunden ist mit dem Ausschluss des Körpers aus allen Bereichen der Literatur, sowohl dem Schreiben wie auch dem Lesen? Denn offenbar hält die im bildungsbürgerlichen Zeitalter hergestellte »Entsinnlichung der Literaturrezeption durch Verbreitung und schulische Durchsetzung der stillen einsamen Lektüre als diszipliniert-intellektualisierte Rezeptionspraxis«<sup>100</sup>, die dafür sorgt, dass ›richtige‹ Leser:innen »von Sinnesreizen und Sentimentalitäten verschont bleiben«<sup>101</sup>, bis heute an, sodass sich im Umkehrschluss sogar formulieren lässt: Je körperlicher, sichtbarer und unmittelbar affektiver die Reaktion eines Publikums auf einen literarischen Text ist, über desto weniger kulturelles Kapital verfügt dieser Text im institutionalisierten Literaturbetrieb.<sup>102</sup>

97 J. Johnson: *Killing Poetry*, S. 20.

98 Parmar, Sandeep: »Is Contemporary Poetry Really In ›A Rotten State‹ – Or Just A New One?«, <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/22/is-contemporary-poetry-really-in-a-rotten-state-or-just-a-new-one>, geprüft am 18.11.2019.

99 Ebd.

100 J. Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens*, S. 257.

101 Ebd., S. 258.

102 So beschreibt es zumindest die Kulturwissenschaftlerin und Autorin Kate Fox am Beispiel der Lyrikszene in Großbritannien: »The hierarchical divisions here are broadly constructed along the lines of cerebral versus bodily appreciation, mental versus emotional response, educational/informative or spiritual versus entertaining content. [...] These styles are embodied. [...] I would suggest that in poetry there is a sliding scale of cultural capital gained by producer/audience based on how much manifest bodily response their work generates – ranging from the under the breath poetry ›Mmm‹ of appreciation, via chuckles up to enthusiastic clapping, full-bellied laughter and finally, lowest cultural capital of all – the clicking and whooping associated with poetry slams« (Kate Fox, »More Than One Poetry. Omnivorousness and Snobbery in Poetry-World«, <https://katefoxwriter.wordpress.com/2018/01/25/more-than-one-poetry-omnivorousness-and-snobbery-in-poetry-world>, 25.01.2018, geprüft am 06.01.2020).

Einen solchen Ausschluss von lauten, körperlichen Literaturpraktiken, die zu- meist von subalternen Gruppen praktiziert wurden und werden, aus dem legitimen Definitionsbereich des Literarischen postuliert auch der Literaturwissenschaftler Lionel Ruffel. Er fasst derartige Praktiken, die heute zahlreicher und mannigfaltiger seien als jemals zuvor, unter dem Begriff der »Brouhaha-Literatur« zusammen – ein Begriff, dessen Definition mir den politischen und subjektkritischen Anspruch von radikaler Verletzbarkeit sowie die mit ihr verbundenen Lese-, Schreib- und Autorschaftspraktiken so gut zusammenzufassen scheint, dass ich mit Ruffels Worten enden möchte:

»[L]iterature today appears in large part as if it were an arena of conflict between a hegemonic public sphere built on print publication and a multitude of counter-hegemonic public spaces marked by ›brouhaha literature‹ [...]. We might legitimately hypothesize that the subaltern counterpublics, considering the triumph of Literature as linked to that of the male, Western bourgeois class, had to find a path for uniting the literary and the political within the forms of brouhaha-literature. [...] We can see brouhaha-literature, then, as arising out of gender, class, and ethnic exclusions.

The phenomenon is more than simply a convergence of struggles. *It is the nonreproduction of the tools of domination that modernity had engendered.*«<sup>103</sup>

---

103 L. Ruffel: Brouhaha, S. 86–88, meine Hervorhebung.