

2 Autorschaft und Inszenierung

Um die in den literarischen Weblogs sichtbaren schriftstellerischen Praktiken bestimmen zu können, werden im Folgenden die unterschiedlichen existierenden gängigen Autorschaftskonzepte (2.1) sowie die gegenwärtigen Debatten um Autorschaft nachgezeichnet. Dabei liegt der Fokus auf Theorien der Autorschaft in Folge der poststrukturalistischen Debatten (2.2). Zudem erfolgt eine Verknüpfung zum Begriff der Inszenierung, der in die gegenwärtige Autorschaftsforschung Einzug gehalten hat (2.3). Zentral ist hieran anknüpfend das von Sabine Kyora im Anschluss an Reckwitz' entwickelte Konzept der Subjektform ›Autor‹ (2.3). Beabsichtigt ist mit diesem konzeptuellen Überblick, eine Brücke zu den bereits vorgestellten praxeologischen und subjekttheoretischen Ansätzen der Arbeit zu schlagen. Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über den Forschungsstand gegeben, um dann im zweiten Schritt einen weiteren Teil der Analyseoptik zu entwickeln (2.4).

2.1 Historische Konzepte der Autorschaft

Die im Folgenden vorgestellten Autorschaftskonzepte sind ausgewählt mit Blick auf ihre Relevanz für die Analyse der schriftstellerischen Praktiken innerhalb der unterschiedlichen literarischen Weblogs. Thorsten Hoffmann und Daniela Langer beschreiben Autorschaftsmodelle als »typenhafte Formen [...], die das Rollenverständnis des Autors in Bezug auf seine Tätigkeit des Schreibens einerseits und sein Verhältnis zur Gesellschaft andererseits umreißen«.¹ Autorschaft kann unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. So bedingt sich das Verständnis von Autorschaft aus den drei Diskursbereichen des juridisch-sozialen Diskurses,² des ästhetisch-literarischen Diskurses³ und des autopoietischen-individuellen Diskurses, d.h. »[e]in Autor ist juridisch-sozial der Eigentümer bestimmter Schriften, ihm werden ästhetisch-literarisch bestimm-

1 Thorsten Hoffmann/Daniela Langer (2007): Autor. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 131-170, hier S. 139.

2 Vgl. Kreknin 2014a, S. 45.

3 Vgl. ebd., S. 46.

te Poetiken und Schreibweisen zugewiesen – und er kann innerhalb autopoietisch-individueller Diskurse als eine öffentliche Person greifbar sein«. ⁴ Zudem kann zwischen autonomer und heteronomer Autorschaft unterschieden werden. ⁵ Dieses Gegensatzpaar beinhaltet den ›Genie-Autor‹ auf der einen und den ›Handwerker-Autor‹ auf der anderen Seite. Als weitere Gegensätze fungieren die Begriffe von ›schwacher‹ und ›starker‹ Autorschaft, die ähnlich konnotiert sind. ⁶ Differenziert werden können die unterschiedlichen Autorschaftskonzepte außerdem bezüglich der ›Autorindividualität‹, wie es Jannidis et al. und Hartling vornehmen:

»Auf der einen Seite stehen Modelle, in denen der einzelne Autor in seiner Individualität zurücktritt. An seine Stelle werden überindividuelle Instanzen gesetzt. Dazu zählen Modelle, die auf die Inspiration, die Kompetenz, die Autorität und Kollektivität fokussieren. Auf der anderen Seite stehen Modelle, in denen die biographische sowie historisch je zu spezifizierende Individualität von Autoren im Zentrum der Betrachtungen steht. In diesen Modellen werden Individualität, Stil, Intention, Copyright und Gender in den Vordergrund der Betrachtungen gerückt.« ⁷

Dabei haben sich vor allem »der *poeta vates* als inspirierter Dichter-Seher, der gelehrte *poeta doctus* und das autonomieästhetische Konzept des ›Genies‹« als wirkungsmächtig ergeben. ⁸ Grundlegend für die Erörterung von Autorschaft ist Platons *Ion*. Hier wird bereits die Inspiration als ein zentraler Aspekt des Verständnisses von Autorschaft genannt. ⁹ Von Bedeutung ist für dieses Konzept, dass der Dichter zu einem Sprachrohr, einem Medium der Götter wird. ¹⁰ Hieraus erfolgt die spezielle Legitimität der dichterischen Rede sowie ihr »exklusive[r] Zugriff auf eine höhere, transzendente Wahrheit«. ¹¹ Das hierzu konträr gesetzte Konzept des *poeta doctus*, des Autors als Handwerker, stellt vor allem im Barock das bestimmende Autorschaftsmodell dar. Diesem Konzept ist ein Poesie-Verständnis inhärent, in welchem »die ›Gemachtheit‹ der Dichtkunst im Vordergrund steht«. ¹² Im *Ion* klingt dieses Kompetenz-Modell bereits an im Konzept des *poeta faber*, das sich »durch den kompetenten Gebrauch von Regeln« ¹³ auszeichnet und damit die »allein das Handwerkliche herausstellende Variante des *poeta doctus*« ¹⁴

4 Ebd., S. 53. Ähnliche Hauptkriterien für Autorschaft nennt auch Wetzel (2002, S. 287): »1. das ästhetisch-ideologische als Kennzeichen stilistischer Individualität, Originalität oder Genialität; 2. das psychologisch-hermeneutische einer Intentionalität oder Authentizität als biographischer Setzung einer Werkeinheit; 3. das juristisch-ökonomische als Markierung des Eigentumsanspruchs am Werk, der Urheberchaft, die durch Institutionen als Verwertungsrecht (copyright) gewährt wird.«

5 Vgl. Hartling 2009, S. 76.

6 Vgl. ebd., S. 93.

7 Ebd., S. 79.

8 Hoffmann/Langer 2007, S. 139.

9 Vgl. Jannidis et al. 1999, S. 4.

10 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 140. Vgl. hierzu auch Jannidis et al. 1999, S. 4; Hartling 2009, S. 76.

11 Hoffmann/Langer 2007, S. 140. Das Konzept des *poeta vates* wird vermehrt Anfang des 20. Jahrhunderts in der Variante des »Dichter-Priesters« aufgegriffen (ebd., S. 141).

12 Ebd., S. 140.

13 Jannidis et al. 1999, S. 5.

14 Hoffmann/Langer 2007, S. 143.

meint. Hoffmann und Langer stellen fünf Merkmale des *poeta doctus* heraus: »(1) Traditionsbezug und Wahrung der literarischen Tradition sowie (2) Gelehrsamkeit in vielen Wissensgebieten; [...] (3) Handwerklichkeit und Arbeitsethos, (4) Exklusivität sowie (5) das Gebundensein an Reflexion und Theorie«.¹⁵ Das Konzept des *poeta doctus* ist somit von verbindlichen normativen Regeln bestimmt.¹⁶ Da die Individualität des Autors »zugunsten überindividueller Instanzen zurück[tritt]«, ¹⁷ kann es als schwaches Autorschaftskonzept bezeichnet werden.¹⁸ Um 1800 entwickelt sich schließlich das Konzept des ästhetisch autonomen (Genie-)Autors heraus,¹⁹ das als ein starkes Autorschaftskonzept gefasst werden kann.²⁰ Dieses lässt sich einerseits »als programmatische Wendung gegen das normative Regelsystem und die *imitatio*-Forderung des *poeta doctus* verstehen«.²¹ Andererseits wird hier das *poeta vates*-Modell aufgegriffen, wenn die »Inspiration von ihren göttlichen Ursprüngen gelöst und in das Innere des schöpferischen Menschen hineinverlegt«²² wird. In der »Umdeutung des Inspirationskonzepts«, wird das »von innen inspirierte und aus sich selbst heraus schaffende Genie [...] in seinem Schaffen gottgleich und erhebt daher den Anspruch auf absolute Autonomie«.²³ Besonders die Vorstellung von Originalität bestimmt die Auffassung des Genie-Autors.²⁴ Der Autor hat nicht nur die schöpferische, sondern auch die juristische und ökonomische Herrschaft über sein Werk.²⁵

Diese Autorschaftsmodelle können, wie Jannidis et al. betonen, jedoch »nicht mehr als idealtypische Rekonstruktionen sein«.²⁶ Die unterschiedlichen Autorschaftskonzepte sind nicht als sich ablösende, sondern als oft parallel verlaufende Konzepte zu verstehen.²⁷ Damit ist nicht von einer linearen, sondern von einer widersprüchlichen Entwicklung auszugehen.²⁸ Es kommt zu Verschränkungen und Kreuzungen von Autorschaftskonzepten, beispielsweise wenn sich »Aspekte der Inspiration, der Gelehrsamkeit, der Autonomie und Heteronomie« vermischen.²⁹ Auch für die literarischen Web-

-
- 15 Ebd., S. 142. Vgl. auch Matthias Schaffrick/Marcus Willand (2014): Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung. In: Dies. (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 3-148, hier S. 113.
- 16 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 143.
- 17 Jannidis et al. 1999, S. 5. Vgl. auch Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf (2011): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen. Berlin: Akademie-Verlag, S. 9-27, hier S. 17. Aufgenommen wird dieses Konzept in der »Auffassung vom Autor als eine politische Verantwortung tragende Instanz« (Hoffmann/Langer 2007, S. 146).
- 18 Vgl. Hartling 2009, S. 77.
- 19 Vgl. Kyora 2013, S. 257.
- 20 Vgl. Hartling 2009, S. 77.
- 21 Hoffmann/Langer 2007, S. 143.
- 22 Ebd., S. 141.
- 23 Ebd., S. 144.
- 24 Vgl. Barbara Schaff (2002): Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 426-443, hier S. 426.
- 25 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 145f.
- 26 Jannidis et al. 1999, S. 7.
- 27 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 139.
- 28 Vgl. Hartling 2009, S. 84.
- 29 Hoffmann/Langer 2007, S. 148. Vgl. auch Kyora 2013, S. 257; Meier/Wagner-Egelhaaf 2011, S. 18; Hartling 2009, S. 84. Vor allem das Konzept des autonomen Autors, als »bis heute gültige seman-

logs und die dort beobachtbaren Autorschaftsentwürfe sind diese unterschiedlichen historischen Konzepte im Blick zu behalten, um herauszuarbeiten, inwieweit diese dort aufgegriffen und modifiziert werden. Inwieweit diese Autorschaftskonzepte schließlich auch in gegenwärtige Modelle einwirken, wird im folgenden Kapitel zu den Debatten um den ›Tod‹ und die ›Rückkehr des Autors‹ vorgestellt.

2.2 ›Tod‹ und ›Rückkehr des Autors‹

In den letzten Jahrzehnten wurden die Vorstellungen von Autorschaftskonzepten durch die kontroversen Debatten der Autortheorie geprägt, vor allem durch die Kontroversen um den ›Tod des Autors‹.³⁰ Das Verschwinden des ›Autors‹ hinter den Text³¹ wurde im Zuge der poststrukturalistischen Sichtweisen auf Autorschaft, vor allem von Roland Barthes und Michel Foucault, konstatiert. Proklamiert wird die Auflösung von Autorschaft von Roland Barthes in seinem Aufsatz *La mort de l'auteur*. In Anlehnung an Julia Kristevas Intertextualitätskonzept ersetzt Barthes den ›Autor‹ »durch das Konzept eines Schnittpunkts von Diskursen«,³² der ›Autor‹ verschwinde somit hinter seinem Text, werde von ihm ersetzt, sodass dieser »strukturell gesehen die Position des Subjekts ein[nimmt]«.³³ Dabei soll Barthes Konzept jedoch nicht als eine Abschaffung des ›Autors‹, »sondern als eine [...] Variante von Autorschaft«³⁴ verstanden werden. Dem ›Verschwinden des Autors‹ hält seit der Jahrtausendwende das Gros der Literaturwissenschaftler eine ›Rückkehr des Autors‹ entgegen.³⁵ Benjamin Teuber meint jedoch, dass »der Autor [...] nie wirklich von der Bildfläche verschwunden ist.«³⁶ Zuzustimmen ist hier der Position von Christa Meier und Martina Wagner-Egelhaaf, dass der ›wiederauferstandene Autor‹ ein anderer sei, »als derjenige, den Barthes und Foucault in den 1960er-Jahren zu Grabe getragen hatten«.³⁷ So werde Autorschaft »an der Schnittstelle von Text und personaler Instanz verortet[...] und problematisiert[...]«.³⁸ Auch Schaffrick

tische Norm für Autorschaft« (Schaffrick/Willand 2014, S. 109), dient als Vergleichsfolie für Autor*innen des gegenwärtigen Literaturbetriebs (vgl. Kyora 2013, S. 258).

- 30 Diese Debatten sind nach Jannidis et al. vor allem von vier Angriffen bestimmt: »1. Autorintention vs. Textbedeutung. [...] 2. Autor vs. Erzähler. [...] 3. Realer Autor vs. *implied author*. [...] 4. Tod des Autors.« Jannidis et al. 1999, S. 11-14.
- 31 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 148.
- 32 Jannidis et al. 1999, S. 3.
- 33 Schaffrick/Willand 2014, S. 43. In dieser Debatte zum ›Tod des Autors‹ ist zudem Foucaults Konzept des Autors als ›Autor-Funktion‹ zu nennen. Die ›Autor-Funktion‹ ist nach Foucault ein Dispositiv, das von Diskursen bestimmt werde (vgl. ebd., S. 45f.; Hartling 2009, S. 116.). So steuere die Autor-Funktion »sowohl die Text-Klassifikation als auch deren Rezeption« (Hartling 2009, S. 110).
- 34 Benjamin Teuber (2002): *Sacrificium auctoris*. Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 121-141, hier S. 123.
- 35 Vgl. Schaffrick/Willand 2014, S. 42. Vgl. auch Christine Künzel/Jörg Schöner (2007): *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-23, hier S. 9.
- 36 Teuber 2002, S. 122f. Vgl. auch Wetzel 2002, S. 285.
- 37 Meier/Wagner-Egelhaaf 2011, S. 10.
- 38 Ebd., S. 10.

und Willand betonen, dass das Autor-Subjekt hier als »Papier- oder Textautor« konzipiert werde und nicht als ein »vorgängiges, transzendentes Subjekt«. ³⁹ Das Autor-Subjekt, so Schaffrick und Willand, werde in dieser Sichtweise betrachtet »als Ergebnis von Subjektivierungsprozessen, die sich im Zusammenspiel mit medialen, politischen, ökonomischen oder technischen Dispositiven vollziehen«. ⁴⁰ An dieser Auffassung schließt die vorliegende Arbeit an, indem sie Autorschaft als Konstruktion begreift, die performativ durch Praktiken entsteht. Vor allem aufgrund der gegenwärtigen Inszenierung durch die technischen Medien rückt das Autor-Subjekt wieder in den Vordergrund. ⁴¹ »Die Diagnose vom ›Tod des Autors‹ [...] scheint sich nicht bestätigen zu wollen«, ⁴² wie Michael Wetzel herausstellt, auch, wenn das Medium Internet mit seinen Hypertexten zeitweise als Gefahr für das Autor-Subjekt angesehen ⁴³ und von einer »Auflösung« des Autors gesprochen wurde. ⁴⁴ Roberto Simanowski hebt diesbezüglich verschiedene Thesen bezüglich des auktorialen Verschwindens im Internet hervor: So wurde »das hypertextuelle Verfahren der alternativen Navigation als Demokratisierung des ungleichen Machtverhältnisses zwischen Autor und Leser verstanden, als Beseitigung der Dominanz des Autors über den Leser«. ⁴⁵ Zudem werden die Vervielfältigung des Autor-Subjekts in literarischen Partizipationsprojekten sowie die Interaktivität als Formen des Verschwindens hervorgehoben. ⁴⁶ Diesen Positionen werden jedoch Sichtweisen entgegengehalten, die Autorschaft im Internet ausdifferenzierter betrachten. Es wird herausgestellt, dass es weiterhin die Autor*innen seien, die die Links setzen und somit die Auswahlmöglichkeiten bestimmen, ⁴⁷ den Leser*innen sei es lediglich möglich innerhalb dieser Ordnung zu navigieren und den gesetzten Links zu folgen. ⁴⁸ So rückt gegenwärtig die Position einer »starken« Autorschaft, beispielsweise »die vom

39 Schaffrick/Willand 2014, S. 44. Ähnlich stellt auch Carlos Spoerhase (2007, S. 19) heraus, dass »[n]icht der Autor«, sondern »die Autorfigur« zurückkehre.

40 Schaffrick/Willand 2014, S. 41f.

41 Vgl. Winko 1999, S. 512.

42 Wetzel 2002, S. 278.

43 Vgl. beispielsweise Martha Woodmansee (2000): Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, S. 298–313, hier S. 309; Heibach 2003, S. 155. Zu einer Übersicht der verschiedenen Formen des Verschwindens von Autorschaft im Internet vgl. auch Roberto Simanowski (2013): Autorschaft und digitale Medien. Eine unvollständige Phänomenologie. In: Lucas Marco Gisi/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Fink, S. 247–262.

44 Vgl. Gendolla/Schäfer 2001, S. 84. Vgl. des Weiteren Michael Opitz/Carola Opitz-Wiemers (2013): Literatur im Netz/Netzliteraturen. In: Wolfgang Beutin (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 754–756, hier S. 755; Woodmansee 2000, S. 309; Simanowski 2013, S. 250.

45 Simanowski 2013, S. 249f.

46 Vgl. ebd., S. 251.

47 Vgl. Roberto Simanowski (2004): Tod des Autors? Tod des Lesers! In: Friedrich W. Block/Christiane Heibach/Karin Wenz (Hg.): poesis. Ästhetik digitaler Poesie. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 79–91, hier S. 80; Winko 1999, S. 527f.; Paulsen 2007, S. 264; Roberto Simanowski (2007): Hypertextualität. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 250–254, hier S. 252.

48 Vgl. Hoffmann/Langer 2007, S. 164. Vgl. auch Hartling 2009, S. 49; Wetzel 2002, S. 288; Paulsen 2007, S. 266f.

Autor eingesetzten Strategien der Selbst- und Textinszenierung«⁴⁹ im Internet, in den Vordergrund.⁵⁰ Hartling betont, dass die

»These von der Marginalisierung [...] eindeutig zu widerlegen [ist] – Erstens: Der Autor wird in den Neuen Medien wiedergeboren bzw. lebt in ihnen weiter fort. Dabei kann die Autorbedeutung sogar stärker und der ›Personenkult‹ größer sein als unter den Bedingungen der traditionellen Literatur. Zweitens: Im Gegensatz zu ausgedehnten ›autorlosen‹, kollektiven Textproduktion in onlinejournalistischen Zusammenhängen sind literarische, kollaborative Arbeiten derzeit kaum festzustellen. [...] Drittens: Selbst bei kollektiven Projekten oder den scheinbar autorlosen ›Codeworks‹ ›stirbt‹ der Autor nicht, sondern seine Funktionen werden aufgespalten und auf verschiedene Personen verteilt. Dies kann – viertens – sogar zu einer maximal verteilten, zur ›dissoziierten‹ Autorschaft führen.«⁵¹

Diese These lässt sich mit Blick auf die zahlreichen und weiter zunehmenden schriftstellerischen Inszenierungen in den Social Media bestätigen.

Weitere Konzepte verstehen das Autor-Subjekt im technischen Zeitalter als Produzenten,⁵² als Ingenieur⁵³ oder als Programmierer.⁵⁴ »Durch neue Formen des Schreibens als Collagieren und Montieren von Erlebnisfragmenten vollzieht sich eine Verlagerung vom Werk auf die technischen Bedingungen der Möglichkeit von Werken«,⁵⁵ so Wetzel. Auch Hartling betont, dass literarische Autor*innen im Internet keine reinen Texte mehr schreiben, sondern »auch andere digitale und digitalisierte Medien Inhalte, wie Audio, Video und Animationen«⁵⁶ kombinieren. Dies ist ebenso für die zu untersuchende Autorschaft in den literarischen Weblogs ein zentraler Aspekt. Des Weiteren erscheint der Autorname seit der Pop-Literatur als Label,⁵⁷ wie Dirk Niefanger herausstellt. So steuere der Autorname »die Lektüre des Haupttextes, er informiert gegebenenfalls [...] über den Ort des Textes im Diskurs, über den Urheber oder den Besitzer der Urheberrechte, aber auch über den empirischen Autor oder ein bestimmtes Bild desselben.«⁵⁸ Außerdem diene der Autorname »der Vermarktung, der Leser-

49 Hoffmann/Langer 2007, S. 164. Vgl. auch Meyer 2013, S. 11; Hartling 2009, S. 317.

50 Vgl. Hartling 2009, S. 148. Vgl. hierzu auch Winko 1999, S. 512; Hansgeorg Schmidt-Bergmann/Torsten Liesegang (2001): Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Liter@tur. Computer – Literatur – Internet. Bielefeld: Aisthesis, S. 7–26, hier S. 15f.

51 Hartling 2009, S. 10. Hartling differenziert hier jedoch und stellt heraus, dass im Internet das Auseinandertreten der Konzepte besonders stark sei (ebd., S. 288).

52 Vgl. Wetzel 2002, S. 282. Vgl. auch Künzel/Schönert 2007, S. 21; Paulsen 2007, S. 265.

53 Vgl. Wetzel 2002, S. 288. Ähnlich auch Zanetti (2006, S. 22), der Hypertext-Autoren als »Verknüpfer« und »Zusammenschreiber« bezeichnet.

54 Vgl. Britta Herrmann (2002): »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?« – Über ›schwache‹ und ›starke‹ Autorschaften. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 479–500, hier S. 496 Vgl. auch Simone Winko (2009): Am Rande des Literaturbetriebs: Digitale Literatur im Internet. In: Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland. München: edition text + kritik, S. 292–303, hier, S. 296.

55 Wetzel 2002, S. 285.

56 Hartling 2009, S. 36.

57 Vgl. Niefanger 2002, S. 523.

58 Ebd., S. 525.

gewinnung, der Positionierung im ökonomischen oder kulturellen Feld.«⁵⁹ Alexander Fischer stellt außerdem heraus, dass das Autor-Label durch die Rezeption und Fremdinszenierungen beeinflusst werde.⁶⁰ Die Parallele des Modells des Autors als Marke »zu Reckwitz' Modell des ästhetisch-ökonomischen Subjekts der Postmoderne«⁶¹ hebt bereits Kyora hervor. Das Autor-Subjekt wird zum »Unternehmer seiner selbst«, »der sich immer auch an jenen äußeren Betriebsregeln orientiert, die ihm vom Markt und den Medien angeboten werden«.⁶² Von einer »Rückkehr des Autors«, so Schaffrick und Willand, könne schließlich auch deshalb gesprochen werden, weil das Autor-Subjekt zunehmend »selbst zum Gegenstand seiner Erzählungen wird und Autorschaft als literarisches Verfahren der Subjektivierung eingesetzt wird«.⁶³ Neuhaus prägt diesbezüglich den Begriff der Autorfiguren, »also Figuren, die selbst Autoren sind oder sich als solche ausgeben«.⁶⁴ Diese werden in die literarischen Texte eingeschrieben und »schließen die Unterscheidung von Autor und Figur scheinbar kurz – deshalb laden sie dazu ein, auf spielerische Weise die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu verwischen«.⁶⁵ Neuhaus nennt drei Ebenen der narrativen Ordnung auf denen Autorfiguren auftreten können: »(1) Auf der Figurenebene als Figur, die ebenfalls Autor ist [...]. (2) Wenn der Erzähler die Autorfigur ist, werden Figuren und Handlung als durch ihn konstruiert ausgewiesen [...]. (3) Schließlich können auch Name und Persönlichkeit des »realen« Autors Teil der Narration werden.«⁶⁶ Autorschaft wird zunehmend als etwas verstanden, das erst performativ, in sichtbaren Praktiken, erzeugt wird. An dieser performativen Perspektive auf Autorschaft schließt die vorliegende Arbeit an.

2.3 Schriftstellerische Selbst- und Fremdinszenierungen

In enger Verbindung mit den unterschiedlichen Konzepten der Autorschaft steht die schriftstellerische Inszenierung. Um eine möglichst genaue Definition dieses doch inflationär gebrauchten Begriffs herauszuarbeiten, wird vorweg bestimmt, was in der vorliegenden Arbeit unter Inszenierung verstanden wird. Da mit dem Begriff der Inszenierung zumeist der Terminus der Authentizität verknüpft ist, wird auch dieser nachfolgend kurz erläutert. Die Vorstellung der unterschiedlichen Ansätze zu schriftstelleri-

59 Ebd.

60 Fischer 2015, S. 48. John-Wenndorf (2015, S. 325) differenziert zwischen Label und Markenzeichen, wobei sie letzteres als selbst kreiert und personenbezogen auffasst.

61 Kyora 2013, S. 258.

62 Stephan Porombka (2007): Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten »angewandten Literaturwissenschaft«). In: Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 223-243, hier S. 225.

63 Schaffrick/Willand 2014, S. 55.

64 Neuhaus 2014, S. 311.

65 Ebd., S. 312f. Mit der Einführung von Autorfiguren werde »[d]ie Fiktion [...] gebrochen und zugleich bekräftigt«, da hier zugleich die Mittelbarkeit ausgestellt werde (ebd., S. 315).

66 Ebd., S. 312f. Ähnlich fasst Kreknin Autor-Subjekt-Figuren, die in literarischen Texten durch Autorschaft generiert werden. Es komme einerseits zu einer Einschreibung, andererseits zu einer Fortschreibung dieser Autor-Subjekt-Figuren (vgl. Kreknin 2014a, S. 32).

scher Inszenierung soll abschließend verdeutlichen, an welche Aspekte die vorliegende Dissertation anschließt und von welchen Konzepten sie sich abgrenzt.

Inszenierung

Der Begriff der Inszenierung hat seit Anfang des 21. Jahrhunderts deutlich Konjunktur.⁶⁷ Für das Verständnis von Inszenierung ist die Verknüpfung von Inszenierung und Performativität zentral. So habe sich laut der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte seit den sechziger Jahren eine performative Wende ereignet, innerhalb der Künstler*innen »sich in und als *Aufführungen* [...] realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.«⁶⁸ In Folge dessen habe sich »eine ›Erlebnis- und Spektakelkultur‹ gebildet [...], die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert.«⁶⁹ Unter Inszenierung versteht Fischer-Lichte »Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird.«⁷⁰ Nach Fischer-Lichte könne Inszenierung als »ein ästhetischer bzw. ästhetisierender Vorgang begriffen«⁷¹ werden. Dabei sei eine Inszenierung eine »Erzeugungsstrategie«,⁷² d.h. die Inszenierung bringe etwas erst performativ hervor. Des Weiteren betont Fischer-Lichte das wiederholende Moment der Performativität. So sei es »die autopoietische *feedback*-Schleife aus Handlungen und Verhaltensweisen der Akteure und Zuschauer, welche die Aufführung entstehen lässt«.⁷³ Dabei könne es zu Verschiebungen und Umformungen kommen, wenn dem Schleifen-System »permanent neu auftauchende, nicht geplante und so auch nicht voraussehbare Elemente integriert werden müssen«.⁷⁴ An diese Perspektive auf Inszenierung kann für die Untersuchung der schriftstellerischen Inszenierungspraktiken in den literarischen Weblogs angeschlossen werden. Inszenierung wird in der vorliegenden Arbeit nicht als »Schein, Simulation, Simulakrum«⁷⁵ gefasst, sondern als eine Praktik, die »etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten«⁷⁶ lässt, und damit als wirklich und »authentisch«.⁷⁷ Inszenierung und Authentizität sind seit der Postmoderne somit nicht, wie

67 Erika Fischer-Lichte (2000): Theatralität und Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke, S. 11-27, hier S. 13.

68 Erika Fischer-Lichte (2015): Ästhetik des Performativen [2004]. In: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.): Ästhetik und Gesellschaft. Grundagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften. Berlin: Suhrkamp, S. 444-455, hier S. 444.

69 Fischer-Lichte 2000, S. 23.

70 Ebd., S. 20. Vgl. auch Schaffrick/Willand 2014, S. 84.

71 Fischer-Lichte 2000, S. 20.

72 Erika Fischer-Lichte (2005): Inszenierung (Art.). In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 146-153, hier S. 148. Vgl. auch Erika Fischer-Lichte (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 325f.

73 Fischer-Lichte 2004, S. 284.

74 Ebd., S. 287f.

75 Fischer-Lichte 2000, S. 23.

76 Fischer-Lichte 2005, S. 153.

77 Vgl. Fischer-Lichte 2000, S. 23.

noch in der klassischen Moderne, als etwas Gegensätzliches⁷⁸ zu verstehen, sondern als Kontinuum, in dem Authentizität der Inszenierung zugeordnet ist.⁷⁹ Hier tritt ein zweiter Terminus auf, der eng mit dem Begriff der Inszenierung verknüpft ist: Authentizität. Da gerade die Massenmedien, und damit das Web 2.0, »komplexe Inszenierungsstrategien entwickelt [haben], die auf Authentifizierung und die Produktion von Unmittelbarkeit oder gar Intensität abzielen«, ⁸⁰ ist der Begriff der Authentizität auch für die Analyse der literarischen Weblogs relevant.

Authentizität

Authentizität, so ist sich die Forschung einig, erlebt gegenwärtig eine Konjunktur,⁸¹ sie scheint »[i]n Zeiten von ›virtual reality‹ und ›postmoderner Beliebtheit‹ [...] wieder einmal zum Sehnsuchtsort geworden zu sein«. ⁸² Innerhalb der Forschungskonzepte wird zwischen verschiedenen Formen der Authentizität differenziert, vor allem zwischen Subjekt- und Objektauthentizität:

»Unter Subjekt-Authentizität werden Verfahren verstanden, die im Rezipienten die Bereitschaft anregen, den Inhalt einer Äußerung als ›wahrhaftig‹ oder ›original‹ im Hinblick auf den Urheber der Äußerung (Autor, Ich-Erzähler, Figur) zu bewerten; unter Objekt-Authentizität entsprechend im Hinblick auf das Objekt der Kommunikations-handlung (›Wirklichkeit‹).«⁸³

-
- 78 Blumenkamp (2011, S. 363) spricht hingegen von einer polaren Gegensätzlichkeit: »Inszenierung ist immer nicht-authentisch, ist allenfalls Simulation von Wirklichkeit. Zudem ist Inszenierung mit Bewusstheit und Absicht verbunden, Authentizität dagegen mit Natürlichkeit und fehlender Absicht.«
- 79 Vgl. Anja Tippner/Christopher F. Laferl (2014): Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, S. 15-36, hier S. 16f.
- 80 Fischer-Lichte 2005, S. 151. Zur Äußerung des Authentizitätsanspruchs in den Medien vgl. auch Christoph Zeller (2010): Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin: de Gruyter, S. 292.
- 81 Vgl. Nadine Jessica Schmidt (2014): Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40. Vgl. auch Susanne Knaller/Harro Müller (2006): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink, S. 7-16, hier S. 7; Wolfgang Funk/Lucia Krämer (2014): Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. In: Dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript, S. 7-23, hier S. 8.
- 82 Michael Rössner/Heidemarie Uhl (2012): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld: transcript, S. 9-12, hier S. 9.
- 83 Antonius Weixler (2012): Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 1-32, hier S. 14f. Vgl. auch Susanne Knaller (2006): Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs. In: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink, S. 17-35, hier S. 21. Ähnlich unterscheidet Sybille Krämer zwischen ›materialer Authentizität‹ und ›personaler Authentizität‹, vgl. Sybille Krämer (2012): Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen. In: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld: transcript, S. 15-26, hier S. 16.

Authentizität sei nicht per se vorhanden, sondern werde, so Antonius Weixler, zugeschrieben.⁸⁴ Dieser relationale Authentizitätsbegriff lasse sich aufgrund der Relation zwischen »sämtliche[n] am Diskurs beteiligten Elemente des Kommunikationsmodells«⁸⁵ als *diskursive Authentizität* bezeichnen.⁸⁶ Weixler spricht diesbezüglich von einem ›Authentizitäts-Pakt‹, den die Rezipient*innen mit den medialen Produkten eingehen, wenn sie diesen »aufgrund bestimmter *narrativer Verfahren (discours)* und *Inhalte (histoire)* den Status ›authentisch‹ [zuschreiben].«⁸⁷ Der *discours* erweise sich hier oft als paradox, wenn »gerade besonders artifizielle Erzählverfahren ›authentisch‹ wirken können«. ⁸⁸ Gleichzeitig wird die »[e]rzählerische und ästhetische Unmittelbarkeit« als »eines der zentralen Synonyme [...] für Authentizität angeführt«. ⁸⁹ Unmittelbarkeit beziehe sich dabei, so Christoph Zeller, auf die Form der Darstellung, in der Authentizität zur Anschauung komme. ⁹⁰ Diese könne nur »durch mediale Vermittlung ästhetisch in Erscheinung treten«. ⁹¹ Die Darstellung von Unmittelbarkeit sei damit von zwei gegensätzlichen Tendenzen geprägt: »1. Um als ›glaubhaft‹ akzeptiert zu werden, verschleiert sie [die Kunst, M.F.] die Spuren des Gemachten und gibt sich den Schein des Unmittelbaren. [...] 2. [...] Im selbstreflexiven Verweis auf ihre Materialien erscheinen Literatur und Kunst als ›aufrichtig‹ und ›wahr‹, somit für authentisch.«⁹² Für die *histoire* nennt Weixler drei Aspekte, die Authentizität fördern: den Erzählgegenstand, die Kontingenz sowie die Raumkonstruktion.⁹³

»Da das Prädikat der Authentizität nicht nur ästhetische, sondern auch moralische Urteile über künstlerische Werke generiert, verwundert es nicht, dass besonders solche Gegenstände eine authentische Darstellung einfordern, die unter einem ›ethischen‹ Schutz stehen. [...] Darüber hinaus stellen existentielle Extremsituationen wie Schmerz, Tod, Trauma und Gewalt weitere Stoffe dar, die an das Erzählen die moralische Anforderung des Authentischen stellen. Wobei hier zu fragen ist, ob Schilderungen derartiger Extremformen nicht selbst schon einen Effekt des Authentischen erzeugen: Im Zusammenhang mit Trauma, Tod und extremer Gewalt werden gerne Unsagbarkeits-Topoi bemüht, so dass Erzählungen, die diese Unbeschreibbarkeit überwinden, vermeintlich singulär, individuell und folglich ›authentisch‹ wirken.«⁹⁴

84 Vgl. Weixler 2012, S. 12. Mit Blick auf den ›Tod des Autors‹ stellen auch Funk und Krämer eine Verschiebung hin zur Authentifizierung durch die Rezipient*innen fest (vgl. Funk/Krämer 2014, S. 10).

85 Weixler 2012, S. 14.

86 Vgl. auch Rössner/Uhl 2012, S. 9. Zu den mit Authentizität verbundenen Vorstellungen vgl. Knaller 2006, S. 17.

87 Weixler 2012, S. 23.

88 Ebd., S. 3.

89 Ebd., S. 17.

90 Vgl. Zeller 2010, S. 10.

91 Ebd., S. 21.

92 Ebd., S. 282.

93 Vgl. Weixler 2012, S. 28f.

94 Ebd., S. 27f. Vgl. auch Schaff 2002, S. 431.

Authentizität erweist sich somit als Resultat spezifischer künstlerischer Darstellungspraktiken,⁹⁵ als performativer und ästhetischer Effekt.⁹⁶ Auch Fischer-Lichte stellt heraus, dass »[d]er Eindruck von Authentizität [...] gerade als Ergebnis einer besonders sorgfältigen Inszenierung [entsteht]«. ⁹⁷ Jenseits der Inszenierung, so Meier und Wagner-Egelhaaf, gebe es damit nichts »Nichtinszeniertes, Authentisches, Eigentliches«. ⁹⁸ Authentizität als Inszenierungseffekt zu fassen, bedeutet jedoch nicht, die Möglichkeit von Authentizität zu verneinen. ⁹⁹ Authentizität kann vielmehr als »sekundäre Authentizität« gefasst werden, »die sich als Ergebnis von Selbstdarstellungen und Selbstinszenierungen einstellt«. ¹⁰⁰ Diese Auffassung ist für die Analyse der Praktiken der Authentifizierung und Inszenierung von Unmittelbarkeit in den literarischen Weblogs grundlegend. Wie der Zusammenhang von Authentizität und Inszenierung mit Blick auf Autorschaft gefasst werden kann, wird im folgenden Kapitel dargelegt.

Praktiken der schriftstellerischen Inszenierung

In gegenwärtigen Auseinandersetzungen mit Autorschaft ist diese zumeist mit dem Begriff der Inszenierung verknüpft. So stelle sich, wie Künzel und Schönert meinen, nicht mehr die Frage, ob sich Autor*innen inszenieren, sondern *wie* sie sich inszenieren. ¹⁰¹ Dabei »treten Strategien der Selbstinszenierung hervor, die das Moment der Theatralität und Performativität betonen«. ¹⁰² Auch Kyora stellt heraus, dass hiermit »die an die Schriftlichkeit gebundene Vorstellung von Autorschaft einem Konzept Platz [macht], das die Autorrolle als performative [...] versteht«. ¹⁰³ Autorschaft wird damit durch Praktiken inszeniert und im Vollzug performativ hervorgebracht. ¹⁰⁴ Dieses Verständnis von Autorschaft ist auch für die vorliegende Arbeit grundlegend. Wie Grimm und Schärf herausstellen, bilden »Texte, Autoren und Publikum [...] einen »theatralen Raum«. ¹⁰⁵ Dabei ist schriftstellerische Inszenierung immer in ihrem historischen Kontext zu betrachten, folgen die Praktiken der Selbstdarstellung doch »in jeder Epoche anderen Trends [...], jeweils gebunden an die Möglichkeiten des gegebenen Mediums«. ¹⁰⁶ Die historische Voraussetzung von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken machen u.a. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser an der Ausdifferenzierung des Literatursystems im 18. Jahrhundert fest. ¹⁰⁷ Schaffrick und Willand stellen hingegen heraus,

95 Vgl. Funk/Krämer 2014, S. 10.

96 Vgl. Jutta Schlich (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Berlin: de Gruyter, S. 14. Vgl. auch Weixler 2012, S. 13; Zeller 2010, S. 10.

97 Fischer-Lichte 2004, S. 331.

98 Meier/Wagner-Egelhaaf 2011, S. 19.

99 Weixler 2012, S. 5f.

100 Schaffrick/Willand 2014, S. 87.

101 Vgl. Künzel/Schönert 2007, S. 13. Vgl. auch Blumenkamp 2011, S. 363; Porombka 2007, S. 226.

102 Künzel/Schönert 2007, S. 16. Vgl. auch Tippner/Laferl 2014, S. 15.

103 Sabine Kyora (2003b): *Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (2), S. 287-302, hier S. 292.

104 Vgl. auch Schaffrick/Willand 2014, S. 84.

105 Grimm/Schärf 2008, S. 7f.

106 John-Wenndorf 2015, S. 94. Vgl. auch Tippner/Laferl 2014, S. 30f.

107 Vgl. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (2011): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese*. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, S. 9-30, hier S. 10.

dass es keinen Ursprung von Autorschaftsinszenierungen gebe: »Die (Selbst-)Inszenierung von Schriftstellern oder Autoren [...] gibt es so lange wie es Autoren gibt, jedenfalls insofern jeder Text zur Inszenierung seiner Autorschaft beiträgt.«¹⁰⁸ So ließen sich vielmehr

»Zäsuren in ihrer Entwicklung benennen, die sich mit sozial-, ideen-, medien- oder literaturgeschichtlichen Umbrüchen überschneiden. Dazu gehören sicherlich der Buchdruck [...] ferner die transzendente Wende der Subjektphilosophie mitsamt der Erfindung des geistigen Eigentums und dessen juristischer Absicherung durch das Urheberrecht Ende des 18. Jahrhunderts [...] wie auch die Entgrenzung des Autor-Subjekts in der Kunst und Literatur der klassischen Moderne.«¹⁰⁹

Diese Zäsuren, so Künzel und Schönert, bedeuten jedoch nicht, »dass sich die Geschichte der Autorinszenierungen [...] als eine kontinuierliche Folge sich ablösender Konzepte entwickelt«, sondern, dass sie »von Überschneidungen, Zitaten und Rückkopplungen lebt«.¹¹⁰ Jürgensen und Kaiser stellen mit Blick auf gegenwärtige Inszenierungspraktiken fest: Die »Stilisierungsstrategien sind allesamt durchgespielt und können nun – nur noch – kombinatorisch eingesetzt werden«.¹¹¹ Dies scheint allerdings fragwürdig zu sein, da sich mit den digitalen Technologien und Medien neue Möglichkeiten der Inszenierung erschließen.

Ein Großteil der Forschungsarbeiten, die sich mit schriftstellerischen Inszenierungspraktiken auseinandersetzen, bezieht sich auf Pierre Bourdieus feldtheoretisches Konzept, im Speziellen auf sein Konzept des *Habitus*.¹¹² Das literarische Feld wird dabei als ein »Schauplatz permanenter Positionierungs- und Definitionskämpfe zwischen sowohl einzelnen »Kombattanten« als auch zwischen Institutionen«¹¹³ begriffen. Die auktorialen Inszenierungspraktiken werden als Resultate habitueller Strategien verstanden,¹¹⁴ die dazu führen, sich eine Position im Feld zu »erkämpfen«.¹¹⁵ Von diesem Ansatz grenzt sich die vorliegende Arbeit ab, da ich weniger von absichtsvollen Strategien ausgehe, sondern der Blick auf die einzelnen Praktiken innerhalb der literarischen Weblogs im Vordergrund steht.

108 Schaffrick/Willand 2014, S. 107. Auch John-Wenndorf (2015, S. 135) stellt bereits für das Spätmittelalter Praktiken künsterlicher Selbstdarstellungen heraus. Als Beispiel hierfür nennt sie die häretische Inszenierung in Renaissance und Früher Neuzeit u.a. bei Albrecht Dürer.

109 Ebd., S. 107f.

110 Künzel/Schönert 2007, S. 10. Vgl. auch Schaffrick/Willand 2014, S. 106. Einen signifikanten Paradigmenwechsel stellt John-Wenndorf (2015, S. 116) für die Avantgarde heraus: »Dieser bestand darin, die personengebundene Aufmerksamkeitslenkung [...] und die öffentlichen Erregungen des Publikums mit der Etablierung der Avantgarde zu institutionalisieren und gleichsam zum fixen Bestandteil eines erprobten öffentlichen Rituals werden zu lassen.« Dies habe schließlich einen Inszenierungsdruck zu Folge (vgl. Jürgensen/Kaiser 2011, S. 16).

111 Jürgensen/Kaiser 2011, S. 17. Vgl. auch Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (2014): Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript, S. 217–245, hier S. 222.

112 Vgl. Künzel/Schönert 2007, S. 12.

113 Jürgensen/Kaiser 2011, S. 9.

114 Vgl. Fischer 2015, S. 37.

115 Vgl. Jürgensen/Kaiser 2011, S. 9f. Vgl. auch Fischer 2015, S. 26f.

In der Autorschaftsforschung wird des Weiteren zwischen der Inszenierung von Authentizität und der Inszenierung von Inszenierung unterschieden, die u.a. Alexander Fischer vornimmt.¹¹⁶ Autorinszenierungen werden dabei von Fischer als »reflektierte Verhaltensformen und intentionale Handlungen« gefasst, »als öffentlichkeitsbezogenes Wechselspiel von (ästhetischen) Intentionen und (sozialen) Dispositionen, das sich in Abhängigkeit vom je feldspezifischen ›Raum des Möglichen‹ vollzieht«. ¹¹⁷ Fischer greift hier das von Stephan Porombka erstellte Konzept der Inszenierungsabsicht auf.¹¹⁸ So unterteilt Porombka zwischen »Autoren, die sich als ›nicht-inszenierende‹, ›authentische‹ Autoren inszenieren [...], Autoren, die sich als ›inszenierende‹ Autoren inszenieren [...], und [...] Autoren, die sich als ›inszenierende nicht-inszenierende inszenierende‹ Autoren inszenieren«. ¹¹⁹ John-Wenndorf hebt ebenfalls die Inszenierung von Authentizität als mögliche ›Strategie‹ hervor.¹²⁰ Auch diese Herangehensweisen scheinen mit Blick auf das Hervorheben der Inszenierungsabsicht problematisch. Anders als Fischer, der sich gegen das Konzept von Inszenierungen als Praktiken ausspricht, da er »Autorinszenierungen primär als kulturelle Texte denke, die erinnert und weitererzählt werden können«, ¹²¹ gehen auch Jürgensen und Kaiser von Inszenierungspraktiken aus. Sie verstehen unter diesen »jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen«. ¹²² Jürgensen und Kaiser differenzieren dabei zwischen der lokalen und der habituellen Dimension von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken.¹²³ Der Ort der

116 Vgl. Fischer 2015, S. 556.

117 Ebd., S. 38. Fischer differenziert weitere Betrachtungsweisen von schriftstellerischen Inszenierungen. So »lassen sich Autorinszenierungen betrachten hinsichtlich ihres Publikums.« (Ebd., S. 554). Des Weiteren sei zu berücksichtigen, in Bezug auf welches Feld und welchen Rezeptionsraum sie sich vollziehen (vgl. ebd., S. 554f.) Zudem lasse sich »Erfolg und/oder Scheitern von Autorinszenierungen rekonstruieren« (ebd., S. 555). Als weitere Betrachtungsweisen nennt Fischer das Verhältnis von »Autor-Pose/Inszenierung und literarischem Werk« (ebd., S. 560), die »funktionale Verflechtung der verschiedenen Inszenierungsebenen und -medien« (ebd., S. 562), »(wiederkehrende) Posen(-typen)« (ebd., S. 564), »den Zusammenhang von (insbesondere performativen) Autorinszenierungen und Traditionsverhalten« (ebd., S. 565) sowie »konstituierende Inszenierungstopoi« (ebd., S. 567). Autor*innen, so Fischer, nehmen innerhalb der Selbstinszenierungen meist eine bestimmte Pose ein, die im Verhältnis zum Autor-Label stehe (vgl. ebd., S. 41). Fischer differenziert hierbei verschiedene Posen (vgl. ebd., S. 364).

118 Problematisch ist am Begriff ›Inszenierungsabsicht‹ die Vorstellung einer Intentionalität der Inszenierung. Vgl. hierzu auch Kapitel I.2.5 *Zwischenbetrachtung*.

119 Porombka 2007, S. 228. Letzteres meint, dass Autor*innen während der Inszenierung ihre Inszenierung beobachten und diese unterlaufen (vgl. ebd.).

120 Vgl. John-Wenndorf 2015, S. 161. John-Wenndorf (S. 167) unterscheidet hier drei unterschiedliche Inszenierungsstrategien: »erstens, die Strategie der *habituellen Authentizität*, zweitens, die Strategie der *natürlichen Authentizität* und, drittens, der *radikal-subjektiven Authentizität*.« Ein »relevantes Grundelement« sei hierbei »der verbale Akt der Verschleierung, dass eine Selbstinszenierung überhaupt avisiert sei« (ebd., S. 418). Als eine weitere mögliche Form der Selbstinszenierung nennt John-Wenndorf eine ironische Haltung (ebd., S. 176). Zudem seien häretische sowie demontierende Selbstinszenierungen möglich (vgl. ebd., S. 185).

121 Fischer 2015, S. 56.

122 Jürgensen/Kaiser 2011, S. 10.

123 Vgl. ebd., S. 11.

Inszenierung beschreibe textuelle sowie paratextuelle Inszenierungspraktiken, wobei sich letztere »wiederum in peritextuelle und epitextuelle Selbstdarstellungsweisen untergliedern lassen«. ¹²⁴ Zu den paratextuellen Praktiken zählen Jürgensen und Kaiser »Widmungen, Motti, Titel, auktoriale und nicht-auktoriale Einflüsse auf den verlegerischen Peritext, Vor- und Nachworte, Anmerkungen oder spezifische Schreibweisen«. ¹²⁵ Als epitextuelle Inszenierungen fassen sie sprachliche Praktiken beispielsweise (poetologische) Selbstkommentare oder Interviews. ¹²⁶ Als zweite Dimension bestimmen Jürgensen und Kaiser habituelle Praktiken. Diese umfassen »performative Elemente (Aspekte der Körperlichkeit, Kleidung, Stimme), weltanschauliche Elemente [...] wie ästhetische Elemente (Charakterisierung der eigenen Arbeitsweise, Genealogisierung der eigenen Tätigkeit, distinktive Formen der Authentizitätsbeglaubigung)«. ¹²⁷ So können sich Autor*innen »etwa als *poeta doctus*, als wissenschaftsanalog Arbeitender, als dilettantischer ›Laie‹, als handwerksanalog Arbeitender oder als *poeta vates*« ¹²⁸ inszenieren. Um Inszenierungspraktiken zu bestimmen, ist des Weiteren eine Unterscheidung notwendig zwischen Selbstinszenierung und Fremdinszenierung, »durch Akteure des literarischen bzw. kulturellen Feldes (Kritiker, Verlage etc.) wie auch anderer Felder (etwa Instrumentalisierungen durch die Politik etc.)«. ¹²⁹ Hier könne es so weit kommen, dass die Fremdinszenierung das Label kontrolliere oder Fremdinszenierungen von Autor*innen übernommen werden. ¹³⁰

Inszenierungspraktiken sind schließlich abhängig von den medialen Bedingungen. ¹³¹ Als grundlegende Praktik der Selbstinszenierung kann dabei das autobiografische Schreiben gefasst werden. Auch das Tagebuch und der Brief sind hier als Formen zuzurechnen. ¹³² In diesen Formen drücke sich Autorschaft, so Meyer, zudem »nicht nur beiläufig und implizit aus, sie ist zum ausdrücklichen Gegenstand des Schreibprozesses erkoren«. ¹³³ Neben den Möglichkeiten der Selbstdarstellung durch die Fotografie, ¹³⁴ haben sich mit dem Erscheinen des Fernsehens weitere Inszenierungs-

124 Ebd.

125 Jürgensen/Kaiser 2011, S. 11f. Vgl. auch John-Wenndorf 2015, S. 207; Fischer 2015, S. 53; Schaffrick/Willand 2014, S. 89. Paratexte stehen »in Interaktion mit dem von ihnen gerahmten Texten und den Referenten, auf die sie verweisen« (Schaffrick/Willand 2014, S. 90). Gerade durch diese »dynamischen poetologischen Relationen« entstehe die Inszenierung von Autorschaft (ebd., S. 91).

126 Vgl. Jürgensen/Kaiser 2011, S. 12. Vgl. auch Fischer 2015, S. 553. Fischer kritisiert hier, dass »eine Inszenierungspraktik, die sich [...] vorrangig auf den Lebensstil eines Autors beziehe [...] nicht zugleich einen paratextuellen Kommentar zu einem Text oder zum Werk eines Autors liefern« (ebd., S. 57) könne. Es ist zuzustimmen, dass Jürgensen und Kaiser Genettes Paratext-Begriff sehr ausweiten, nichtsdestotrotz bietet er sich für eine differenzierte Sichtweise auf die unterschiedlichen lokalen Inszenierungspraktiken an. Möglich wäre allerdings eine weitere Ausdifferenzierung der epitextuellen Inszenierung in körpergebundene und im weitesten Sinne textgebundene Praktiken.

127 Jürgensen/Kaiser 2014, S. 221f.

128 Jürgensen/Kaiser 2011, S. 14.

129 Fischer 2015, S. 551.

130 Vgl. ebd., S. 552.

131 Vgl. Schaffrick/Willand 2014, S. 88.

132 Vgl. ebd., S. 266.

133 Meyer 2013, S. 10.

134 Vgl. John-Wenndorf 2015, S. 108.

möglichkeiten eröffnet.¹³⁵ Der abgebildete scheinbar authentische Körper fungiere als »Beleg für die Augenzeugenschaft, die Evidenz und die Autorisierung«,¹³⁶ die Inszenierung im Fernsehen suggeriere eine besondere Intimität.¹³⁷ Gesteigert werden diese Möglichkeiten durch die Entwicklung des Web 2.0 und die damit einhergehende Nutzung von Social-Media-Kanälen wie Facebook, Twitter und Blogs als Plattformen der Selbstdarstellung.¹³⁸ Im Internet vervielfältigen sich die »Möglichkeiten der Distribution und Rezeption«, zugleich verändern sich »die Produktionsbedingungen von Literatur«.¹³⁹ Damit einher gehen auch die Entwicklungen und Differenzierungen neuartiger Inszenierungspraktiken und Autorschaftskonzepte.¹⁴⁰ Dabei können zwei Grundformen von Autorschaft im Internet unterschieden werden:

»Die erste Grundform betrifft die Selbstdarstellung eines Autors im Netz, bei der das Medium Internet ausschließlich oder überwiegend zur Selbstinszenierung vom Autor genutzt wird; die zweite Grundform meint die Autorschaft zur Herstellung von Netzliteratur, womit diejenigen Autoren gemeint sind, die Texte für die Rezeption am Computer verfassen.«¹⁴¹

In den Darstellungsweisen des Internets ist es den Autor*innen möglich, »ihre besondere Affinität zu den neuesten Medien zu betonen und diese zur Inszenierung der eigenen technischen, sozialen und letztlich literarischen Modernität zu verwerten«, sie werden zu »Medienjongleuren«.¹⁴² Zudem könne die Stilisierung des Autor-Subjekts, so Kyora, »über das Internet [...] vorangetrieben werden, und bei Ausnutzung aller medialen Möglichkeiten [...] entsteht ein Eindruck, der dem ›Live‹-Auftritt ziemlich nahe kommt.«¹⁴³ Die Autorinszenierung, das wird mit Bezug auf das Web 2.0 und die literarischen Weblogs besonders deutlich, ist eine medial vermittelte.¹⁴⁴ Autorschaft lässt sich damit als Konstruktion verstehen, die medial durch Praktiken hervorgebracht wird.

2.4 Subjektform ›Autor‹

Ableitend aus Reckwitz' kultursoziologischen Überlegungen zu unterschiedlichen Subjektformen entwirft Kyora den Begriff der Subjektform ›Autor‹, »wobei diese als Subjektform der ausdifferenzierten modernen Gesellschaft seit etwa 1800 betrachtet wird, die zudem eindeutig männlich konnotiert ist«.¹⁴⁵ Hierbei versteht sie ›den Autor‹ als

135 Vgl. ebd., S. 318.

136 Ebd., S. 306.

137 Vgl. ebd., S. 323.

138 Vgl. ebd., S. 298. Vgl. auch Tippner/Laferl 2014, S. 28; Schaffrick/Willand 2014, S. 95.

139 Schaffrick/Willand 2014, S. 94.

140 Vgl. Meyer 2013, S. 12.

141 Paulsen 2007, S. 258.

142 Frank Fischer (2007): Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet. In: Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.): Autor-inszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 271-280, hier S. 271f.

143 Kyora 2003b, S. 295.

144 Vgl. ebd., S. 294.

145 Kyora 2013, S. 254.

eine Subjektform wie ›den Unternehmer‹ oder ›Angestellten‹, »die in seinem Fall im literarischen Feld gebildet und anerkannt [wird].«¹⁴⁶ Das literarische Feld bilde somit den Kontext, der die Praktiken von Autorschaft mitbestimme: »Autoren setzen sich innerhalb dieses Feldes durch Praktiken in Beziehungen zu anderen Teilnehmern etwa Verlegern oder Kritikern, nehmen im Vollzug der Praktiken eine Position innerhalb des Feldes ein und bringen in ihren Praktiken Bedeutung und Identität [...] hervor.«¹⁴⁷ Zudem komme es in der Positionierung im literarischen Feld zu einer Auseinandersetzung »mit bestehenden Vorstellungen von Autorschaft.«¹⁴⁸ Auch wenn die vorliegende Arbeit sich vom Konzept der Subjektform abgrenzt, und so auch einer Subjektform ›Autor‹ skeptisch gegenübersteht, lassen sich hiermit einzelne Praktiken schriftstellerischer Subjektivierung herausarbeiten. Als allgemeingültiges Merkmal für die Subjektform ›Autor‹ hebt Kyora hervor, dass diese »sich sowohl auf das Konzept des Autors, das er selbst entwirft, wie auf die in der Öffentlichkeit verbreiteten Autorschaftsbilder und auf die Vermittlung der beiden Elemente«¹⁴⁹ beziehe. So verkörpere ein Autor »eine Subjektform, die durch bestimmte Praktiken gebildet und sichtbar gemacht wird.«¹⁵⁰ Im Gegensatz zum feldtheoretischen Ansatz Bourdieus stellt Kyora heraus, dass es »Reckwitz' Begriff der sozialen Praktik eher« ermögliche, »die Verkörperung eines sozialen Typus, einer Subjektform, in ihren einzelnen Elementen zu untersuchen und dabei auch auf die Entstehung und Veränderung der Subjektform und ihrer Praktiken zu achten.«¹⁵¹ Die praxeologische Perspektive begünstige eine differenziertere Sichtweise auf Autorschaft als literatursoziologische oder poetologische Ansätze, gleichzeitig müsse »der eher synchron argumentierenden Praxeologie eine diachrone Ebene hinzugefügt [werden]«, da Autorschaftskonzepten eine historische Perspektive inhärent sei: »Vollzug, Dynamik und Möglichkeiten zur Variation der Praktiken von Autorschaft verändern sich mit dem literarischen Feld, gleichzeitig bildet sich in der diachronen Entwicklung ein Reservoir von vergangenen Praktiken, die durchaus wieder aktualisiert werden können.«¹⁵² Den Begriff der Subjektform verknüpft Kyora daher mit einer kulturhistorischen Sichtweise auf die unterschiedlichen existierenden Autorschaftskonzepte, wie beispielsweise den *poeta doctus* oder den *poeta vates*.¹⁵³ Nach Kyora komme es in der Verbindung der Konzepte von Subjektform und Autorschaft zu der Bildung des Autor-Subjekts. Die Selbstinszenierung von Autor*innen sei demnach

»eine Praktik der Subjektivierung [...], d.h. ein Autor inszeniert sich selbst als Autorsubjekt, wird aber auch durch den Diskurs über Autorschaft und durch die Vorbilder, die

146 Kyora 2014a, S. 13.

147 Ebd. Somit seien auch die Praktiken »einerseits feldspezifisch codiert und erwartbar, können aber andererseits im Vollzug auch variiert werden« (ebd.). So müssen die Autoren wenigstens über einen basalen Habitus verfügen, »um im Feld ›mitspielen‹ zu können« (Reckwitz 2008a, S. 51).

148 Kyora 2013, S. 252.

149 Kyora 2014a, S. 11.

150 Kyora 2014b, S. 56.

151 Ebd., S. 56.

152 Kyora 2014a, S. 14.

153 Vgl. Kyora 2013, S. 257.

zeigen, wie ein Autor in der Öffentlichkeit agiert, geprägt. Will er als Autor aber anerkannt werden, muss er sich in diese Vorgaben einpassen bzw. wird er eingepasst.«¹⁵⁴

Die Subjektivierung erfolge über bestimmte Praktiken, die der Subjektform gemäß spezifiziert seien. In Anlehnung an Reckwitz übernimmt Kyora folgende Kategorien von sozialen Praktiken, durch welche die Subjektform ›Autor‹ entstehe:

»1.) die körperliche Performance und 2.) das praktische prozessorientierte Wissen, das sich auch in körperlichen Aktionen zeigt. Sie wird aber auch durch 3.) den Umgang mit Artefakten konstituiert. Schließlich zeigt sie sich 4.) am Deutungswissen, 5.) an Form und Stil des Zeichengebrauchs und 6.) an der Formung der Sinne und Affekte. Zeichengebrauch und Deutungswissen reichen dabei auch in den literarischen Text hinein, d.h. die Subjektform ›Autor‹ verbindet Auftreten und beobachtbare literarische Praxis mit den genuin literarischen Äußerungsformen.«¹⁵⁵

Die körperliche Performance von Autor*innen, die u.a. Mimik, Gestik, Stimme und Kleidung umfasse, zeichne sich, so Kyora, durch eine Rücknahme des Körpers aus,¹⁵⁶ welche auf »die Wichtigkeit des ›Geistes‹, auf die Wichtigkeit des intellektuellen Produkts Literatur«,¹⁵⁷ verweise. Unter dem praktisch prozessorientierten Wissen versteht Kyora das

»im Moment der Aktion meist unbewusste[...], inkorporierte[...] Wissen um das richtige Verhalten [...], z.B. um Mimik, Gestik und die richtige Kleidung, aber auch um die Art und Schnelligkeit der Bewegung. So sind die Körperbewegungen von Autorinnen und Autoren, wenn sie sich in der Öffentlichkeit präsentieren, eher gemessen [...]«. ¹⁵⁸

Zentrale Artefakte seien das Buch, der Stift, der Computer oder die Schreibmaschine sowie Tisch und Stuhl, die die Schreibsituation des Autor-Subjekts bestimmen.¹⁵⁹ Während die Formung der Sinne und Affekte als Praktik schwer ablesbar sei,¹⁶⁰ seien die Form und der Stil des Zeichengebrauchs sowie das Deutungswissen für die Subjektform ›Autor‹ essentiell: »Zum Deutungswissen gehört [...] die Definition der eigenen Rolle, also Sätze wie ›Ich bin Schriftsteller‹ oder ›Ich bin ein Autor, der experimentell arbeitet‹, und die Reflexion dieser Positionierung.«¹⁶¹ Das Deutungswissen sei für die Subjektform ›Autor‹ vor allem deswegen grundlegend, da

»es den Knotenpunkt zu den poetischen Entscheidungen bildet [...] und die Positionierung im literarischen Feld entscheidend bestimmt. Diese Besonderheit entsteht [...]

154 Ebd., S. 253.

155 Ebd., S. 254. Diese Typisierung der Praktiken ermöglicht zugleich auch eine entsprechende Einordnung von Autor*innen (vgl. Kyora 2014a, S. 14).

156 Vgl. auch Kyora 2013, S. 254.

157 Ebd., S. 255.

158 Ebd.

159 Vgl. ebd., S. 256. Die Gestaltung des Arbeitszimmers werde zudem oft auf Fotografien inszeniert (vgl. ebd.).

160 So könne die ›Ruhigstellung des Körpers‹ und die »mittlere Engagiertheit« des Sprechens bei öffentlichen Auftritten sowie die intellektuelle Reflexivität und Konzentration als Formung bzw. als »Disziplinierung der Affekte« bezeichnet werden (Kyora 2014b, S. 58).

161 Ebd., S. 58.

auch durch die feldspezifischen Zuschreibungen, die Autorschaft seit 1800 im nun autonom werdenden literarischen Feld definieren und zu denen sich die Autoren in ein Verhältnis setzen müssen.«¹⁶²

Kyora stellt außerdem heraus, dass die Subjektform ›Autor‹ literaturgeschichtlich mit der Betonung von Intellektualität verknüpft sei. Diese Betonung »steht dabei in einem paradoxen Verhältnis zu den ersten drei Kategorien von Reckwitz, die auf körperliche Praktiken ausgerichtet sind.«¹⁶³ Es wird damit deutlich, dass die Subjektform ›Autor‹ bestimmte Spezifika aufweist, »die aus der Zugehörigkeit zum literarischen Feld und dessen Traditionen resultieren.«¹⁶⁴ Hinsichtlich der Subjektivierung im literarischen Text sei vor allem die Tendenz zu poetologischen Aussagen von Bedeutung.¹⁶⁵ Zugleich können Autorfiguren im Text bestimmte Autorschaftskonzepte vertreten.¹⁶⁶ Ein Autor-Subjekt könne außerdem aus »eigentlich gegensätzlichen oder historisch vergangenen Elementen der Subjektform«¹⁶⁷ konstruiert sein. Des Weiteren sei es möglich, dass unterschiedliche Subjektformen hybridisieren.¹⁶⁸ Wie Reckwitz, betont auch Kyora die Herausbildung neuer Praktiken »durch die Entwicklung der Neuen Medien (Internet, soziale Plattformen, Twitter), aber auch durch die Weiterentwicklung z.B. von Fernsehformaten.«¹⁶⁹ Als weitere gegenwärtige Tendenz der Autorschaftsinszenierungen beschreibt Kyora die »Übernahme der Subjektform ›Unternehmer‹« sowie die »Inszenierung von Autorschaft als Label oder Marke.«¹⁷⁰ Zentral für die gesamten Überlegungen zur Subjektform ›Autor‹ ist schließlich, dass die außer- und innerliterarischen Subjektformen einem »ständigen Prozess der Reformulierung unterworfen«¹⁷¹ und somit veränderbar sind. Dieser Blick auf Autorschaft und Autor-Subjekte als sich stetig verändernde Konstrukte, die durch Praktiken immer wieder neu entworfen werden, ist auch für die vorliegende Arbeit zentral.

2.5 Zwischenbetrachtung

Grundlegend für die Analyse der schriftstellerischen Praktiken ist die Verknüpfung von historischen Autorschaftskonzepten und der performativen Hervorbringung von Autorschaft. Dabei sind die medialen Möglichkeiten von Autorinszenierungen zu berücksichtigen. Zentral ist, dass Autorschaft durch Praktiken der Inszenierung in Erscheinung tritt. Das bedeutet auch, dass Annahmen von einer ursprünglichen Authentizität fehlschlagen, Authentizität vielmehr bereits inszeniert wird. Die vorliegende Arbeit

162 Ebd., S. 59.

163 Ebd.

164 Ebd., S. 60.

165 Vgl. Kyora 2014a, S. 14.

166 Vgl. Kyora 2013, S. 257.

167 Kyora 2014a, S. 15.

168 Ebd., S. 15f. Das Autorschaftskonzept, zu dem sich jedoch alle Autor*innen »in irgendeiner Form verhalten müssen«, sei »die Positionierung als ästhetisch autonomer Autor« (Kyora 2013, S. 258).

169 Kyora 2014a, S. 14f.

170 Ebd., S. 15.

171 Kyora 2013, S. 274.

schließt hier an einem relationalen Verständnis von Authentizität an. Mit Weixler gehe ich davon aus, dass Authentizität konstruiert ist und gleichzeitig zugeschrieben wird. Zudem berücksichtige ich die Unterteilung in *discours*, als narratives Verfahren, und *histoire*, als inhaltliches Verfahren der Authentizitätsproduktion. Auch die hiermit verbundene Unmittelbarkeit verstehe ich als etwas, das durch Verfahren produziert und inszeniert wird und damit die Rezeption des Textes als unmittelbar nahelegt. Deutlich wird zudem, dass schriftstellerische Praktiken in Bezug auf das literarische Feld betrachtet werden müssen. Damit ist die Performativität von Autorschaft auch spezifischen Strukturen und Regeln unterworfen. Die in der vorliegenden Arbeit gewählte Herangehensweise grenzt sich dabei von der in der Autorschaftsforschung erfolgten Bourdieu-Rezeption ab. Zwar bietet Bourdieus Konzept viele Anschlussmöglichkeiten, vor allem der Habitus-Begriff scheint Potential für die Analyse von schriftstellerischen Inszenierungen zu haben. In der vorliegenden Arbeit soll jedoch weniger, wie zumeist in der literaturwissenschaftliche Bourdieu-Rezeption, von Strukturen ausgegangen werden, innerhalb derer Autor*innen strategische Positionen einnehmen. Vielmehr soll der Blick auf die sichtbaren Inszenierungspraktiken gerichtet werden. Als problematisch in der Forschung zu schriftstellerischen Inszenierungen erweist sich der Begriff der Strategie und der Inszenierungsabsicht und damit die starke Betonung der Intentionalität der Inszenierung.¹⁷² Inszenierung wird in der vorliegenden Arbeit nicht als absichtsvolle Strategie, sondern vielmehr als ein ›In-Erscheinung-Treten‹ gedacht. Die Intentionalität ist hierbei nicht überprüfbar. Es wird somit im Folgenden von Inszenierungspraktiken statt von Inszenierungsstrategien gesprochen, um herauszustellen, dass Inszenierung nicht (immer) eine absichtsvolle bewusste Strategie eines vorgängigen Subjekts ist. Der Fokus wird damit stärker auf die sichtbaren Praktiken gelegt, anstatt auf Positionierungen innerhalb von Strukturen. Eine zweite Problematik der bisherigen Forschung zeigt sich, wenn »die tatsächliche, körperliche Anwesenheit eines empirischen Autors«¹⁷³ bei außerliterarisch-performativen Selbstinszenierungen betont wird. Zwar nimmt die Körperlichkeit der Selbstinszenierungen einen großen Stellenwert innerhalb von Praktiken ein,¹⁷⁴ allerdings ist es wichtig, hier zu differenzieren. So tritt auch bei der körperlichen performativen Selbstinszenierung der empirische Autor hinter eine Autorrolle bzw. ›Maske‹ zurück.¹⁷⁵

Für die Analyse der Autor-Subjekte in den ausgewählten literarischen Weblogs sind vor allem die Praktiken der literarischen Selbstinszenierung relevant, so beispielsweise die ästhetischen Verfahren wie auch der Zusammenhang von Inszenierung und Authentizität.¹⁷⁶ Zudem werden die unterschiedlichen Inszenierungsformen in das Analy-

172 Vgl. beispielsweise Blumenkamp 2011, S. 363f.; Porombka 2007; John-Wenndorf 2015.

173 Fischer 2015, S. 31.

174 Vgl. Künzel/Schönert 2007, S. 11.

175 Ähnlich stellt dies auch John-Wenndorf (S. 134f.) heraus, wenn sie zwischen Autorperson, »die der Autor tatsächlich und privat verkörpert« und Autorfigur, »die Rolle also, die er im öffentlichen Spiel auf dem literarischen Feld einnimmt« differenziert. Hier folgend, meine auch ich, wenn ich die Namen der Autoren verwende, nicht den privaten Autor, sondern die ›persona‹, wie sie sich in den Texten darstellt.

176 Als ästhetische Verfahren können beispielsweise der Umgang mit unterschiedlichen Genres und Medien oder auch Verfahren der Unmittelbarkeit als Darstellungsprinzip von Authentizität gelten.

seinstrumentarium mit aufgenommen. Auch die Spezifika der medialen Bedingungen sind zu berücksichtigen. Hier liegt der Fokus auf den textuellen Inszenierungspraktiken, die zugleich einen weiten Textbegriff einschließen, also auch nichtschriftliche Medien wie Fotografien und Videos als ›Text‹ auffassen. Diese Inszenierungspraktiken sind für die Analyse zentral, da sie sich mit Reckwitz' Formen der Subjektivierungspraktiken, insbesondere mit dem Deutungswissen sowie mit dem Stil und der Form des Zeichengebrauchs, zusammenbringen lassen. Da die zu untersuchenden literarischen Weblogs eine Autorfigur als autodiegetische Erzählinstanz aufweisen, werden im Text außerdem die habituellen Inszenierungspraktiken sichtbar.

Grundlegend für die vorliegende Untersuchung ist die Auffassung, dass Autorschaft erst performativ durch Praktiken erzeugt wird, dabei Verschiebungen möglich sind und Autor-Subjekte in literarische Texte eingeschrieben werden können. Als anschlussfähig erweist sich hier das von Kyora entwickelte Konzept der Subjektform ›Autor‹. Das Konzept ist für die vorliegende Dissertation deswegen von Relevanz, da damit nicht nur die Praktiken der Autor-Subjekt-Bildung näher analysiert, sondern diese zugleich mit den historischen Autorschaftskonzepten in Beziehung gesetzt werden können – und so eine umfassende Analyse des literarischen Subjektentwurfes ermöglicht wird. Autorschaft wird einerseits in Praktiken vollzogen, andererseits muss Autorschaft historisch verortet werden. Anschließend an Reckwitz' heuristischem Rahmen der Subjektivierungspraktiken und Kyoras Konzept der Subjektform ›Autor‹ werden Autor-Subjekte als Bündel von Praktiken verstanden, die immer wieder neu performativ gebildet werden. Wie bereits in der Zwischenbetrachtung zu den subjekt- und praxistheoretischen Überlegungen herausgestellt wurde, erfolgt hier eine Abgrenzung vom Begriff der ›Subjektform‹, da dieser zu starr und normativ erscheint und zu wenig die Möglichkeit der Verschiebung betont. Praktiken scheinen nach diesem Konzept noch zu stark als gelingend verstanden zu werden. Zudem ist die Dynamik von Autorschaft herauszustellen, die mit dem Begriff einer historisch übergreifenden Subjektform nicht adäquat erfasst wird. Zwar soll, wenn nötig, ein Bezug auf das Konzept der Subjektform ›Autor‹ erfolgen, eine Subjektform wird dabei jedoch als Prä-Figurierung, als Realfiktion verstanden. Die Subjektform erscheint als ›Ideal‹, das typische Merkmale aufweist, die in der Realität jedoch nicht alle erfüllt werden. Damit grenze ich mich von der Subjektform ›Autor‹ als eine Form, die spezifische Praktiken aufweist, ab und spreche stattdessen von spezifischen Praktiken, aus denen sich spezifische Autor-Subjekte bilden können. Als Begriff, der weniger normativ erscheint, wird in der vorliegenden Arbeit der Terminus ›Autor-Subjekt(e)‹ verwendet, um auch die Vielzahl an möglichen Ausformungen zu fassen. Mit dem Begriff des Autor-Subjekts ist der gesamte Autor-Subjekt-Entwurf umfasst, der dabei auch aus verschiedenen Autorfiguren bestehen kann. Autorfiguren bezeichnen literarische Figuren, die im Text als Autor*innen erkennbar sind. Die in den Weblogs sichtbaren Autor-Subjekte sind damit literarische Autor-Subjekt-Entwürfe. Nichtsdestotrotz ist es möglich, dass die Subjektivierungspraktiken aufgrund ihrer Realitätsreferenz auch Auswirkungen auf die Autor-Subjekte hinter den Texten haben.

Unter Praktiken der schriftstellerischen Inszenierung sind zudem autobiografische Schreibweisen zu fassen, die mit Foucault und Reckwitz als Form der Praktiken des Selbst verstanden werden können. Das Einschreiben in die Blogs als Figur wird damit als eine Praktik der Subjektivierung aufgefasst, innerhalb der sich Autor-Subjekte im-

mer wieder neu konstruieren und immer wieder neu erzeugt werden. Vor allem das bereits von Kyora herausgestellte Deutungswissen (als Reflexion der Autorschaft) sowie die Form und der Stil des Zeichengebrauchs (als Textverfahren) sind hierbei zentral. Zudem werden die körperliche Performance und die Artefakte miteinbezogen, die in den Texten als konstituierend für die Autorschaft in Erscheinung treten. Dabei ist vor allem zu beachten, inwieweit die veränderten medialen Bedingungen Einfluss auf die Praktiken des Schreibens und der Inszenierung haben. In Anschluss hieran kann auch herausgearbeitet werden, welche Besonderheiten digitale Autorschaft(en) aufweisen.

Um herausstellen zu können, was spezifisch an den Praktiken in literarischen Weblogs ist, wird im Folgenden ein Überblick über die genealogischen Genre-Vorgänger und verwandten Genres, wie das Tagebuch, die Autobiografie und die Autofiktion gegeben. So kann in einem nächsten Schritt untersucht werden, inwieweit literarische Weblogs auf bereits existierende Praktiken in anderen Genres rekurrieren, sich aus diesen weiterentwickeln oder sogar abgrenzen.

