

2. Modifikation der Darstellungsform und Inhalte autobiographischer Literatur

Aus dem Zusammenwirken von Autobiographie und Virtualität, d.h. dem medialen Wandel bedingt durch Virtualität und damit einhergehenden Phänomenen wie Weblogs und sozialen Netzwerken, resultiert sowohl eine Modifikation der Darstellungsform als auch der Inhalte autobiographischer Literatur. Technisch-mediale Dispositionen erzeugen demnach veränderte ästhetische Grundlagen, was wiederum Auswirkungen auf das autobiographische Schreiben und damit in Verbindung stehende Aspekte hat. Bezüglich der Darstellungsform müssen daher Konzepte wie Intermedialität, Inszenierung und Interaktivität berücksichtigt und miteinbezogen werden, wobei auch dem Diskurs um Text-Bild-Relationen Bedeutung zukommt. Hinsichtlich der Inhalte wird zu zeigen sein, dass sich primär eine Verschiebung werk-, bzw. textimmanenter Sujets hin zum Äußeren, d.h. der medialen Präsentation, nachvollziehen lässt, was beispielhaft am Sujet der ›Parallelwelten‹ in *Panikherz* und *Strobo* aufgezeigt wird. Es sollen Differenzen, aber auch mögliche Gemeinsamkeiten zwischen inneren und äußeren Parallelwelten herausgearbeitet werden, wobei gerade das Kriterium der Divergenz von Materialität und Immaterialität von Relevanz ist. Weiterhin stellt die Verschiebung von Selbstfindung/Selbstkonstruktion in der Autobiographie zu Selbstinszenierung/Selbstdarstellung im Kontext von Virtualität eine Modifikation der Inhalte dar. Zu erläutern ist ferner, inwiefern die Darstellungsform und Inhalte autobiographischer Formate im Kontext von Virtualität an Autonomie verlieren.

2.1 Literatur in der materiellen Wirklichkeit – Literaturbegriff, Funktionen und Leistungen von Literatur

Gegenwärtig werden sowohl unterschiedliche Verwendungsweisen des Ausdrucks Literatur als auch des Literaturbegriffs gebraucht. Simone Winko instituiert drei große Gruppen zur Bestimmung von Literatur: eine historisch rekonstruierte Begriffsverwendung, eine jeweils eigene Bestimmung des Begriffs sowie eine meta-

theoretische Reflexion über den Literaturbegriff.¹ Burkhard Moenninghoff zeigt im *Metzler Lexikon Literatur* drei verschiedene Bedeutungen von Literatur auf. So kann Literatur als die Gesamtheit des Geschriebenen gefasst werden, wobei der Begriff dann auf der Wortbedeutung aufbaut. Was hingegen von der Literaturwissenschaft als literarisch definiert wird, sei nach Moenninghoff perspektiven- und theorieabhängig. Essentialistische Konzepte bestimmen den Begriff primär durch eine Merkmalsanalyse, da Literatur durch eine spezifische Art des Behauptens bzw. eine spezifische Zeichenverwendung definiert sei; als Kennzeichen könnten Fiktionalität oder Poetizität gelten. Antiessentialistische Konzepte wiederum sprechen sich dafür aus, es handle sich bei Literatur um eine Institution, wonach das als Literatur gelte, was als solche deklariert und ausgezeichnet werde. Drittens könne Literatur als die Gesamtheit aller Texte von bestimmtem Wert begriffen werden.² Jörn Gottschalk und Tilmann Köppe konstatieren vor allem differente Merkmalstypen zur Bestimmung des Literaturbegriffs. So würde der genetische Literaturbegriff nach den Bedingungen der Hervorbringung von Literatur fragen, der strukturelle hingegen konzentriere sich auf die Besonderheiten der literarischen Sprache, während aus funktionaler Perspektive die Funktion literarischer Werke von zentraler Bedeutung sei.³ Ganz allgemein mache die Definition des Gegenstandes Literatur eine Identifikation der Eigenschaften, die allen literarischen Werken und nur literarischen Werken zukommt, aus.⁴ Indem der Terminus Literatur eine bestimmte Sorte von Texten abgrenze, werde er folglich zu einem Kollektivnamen für literarische Werke.⁵ Monroe C. Beardsley schlägt zudem eine Trennung zwischen Literatur und dem literarischen Werk vor; es könne demnach zwischen einem künstlerischen Begriff, der genetisch orientiert ist, und einem textorientierten Begriff, der sich auf linguistisch bestimmbare Merkmale bezieht, unterschieden werden.⁶ Zudem verweist Beardsley auf die Differenz zwischen einer semantischen Definition von Literatur und der Theorie des illokutionären Akts. Der semantischen Definition zufolge machten diejenigen Texte, deren Bedeutung zu einem beträchtlichen Teil implizit (oder sekundär) ist, Literatur aus.⁷ Seine spezifische Struktur oder Opazität erhalte das li-

-
- 1 Vgl. Winko, Simone: »Einleitung«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), *Grenzen der Literatur: zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 41.
 - 2 Vgl. Moenninghoff, Burkhard: »Literatur«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moenninghoff (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart: Metzler 2007, S. 445.
 - 3 Vgl. Gottschalk, Jörn/Köppe, Tilmann Köppe: *Was ist Literatur?: Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis Verlag 2006, S. 9f., 17f.
 - 4 Vgl. ebd., S. 9.
 - 5 Vgl. Beardsley, Monroe C.; »Der Begriff Literatur«, in: Jörn Gottschalk/Tilmann Köppe (Hg.), *Was ist Literatur?: Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis Verlag 2006, S. 44f.
 - 6 Vgl. ebd., S. 46f.
 - 7 Vgl. ebd., S. 48.

terarische Werk weiterhin durch bestimmte sprachliche Eigenschaften. Stein Haugom Olsen erörtert hierzu, dass die Funktion der Sprache im literarischen Kontext keine instrumentelle sei, sondern vielmehr selbst zum Gegenstand der Aufmerksamkeit werde. Die semantische Dichte eines Textes werde durch Mehrdeutigkeit, Ironie, Paradoxa, Metaphern usw. erzeugt.⁸ Der Theorie des illokutionären Akts zufolge könne von Literatur in Bezug auf Texte gesprochen werden, deren Sätze die illokutionären Kräfte fehlten, d.h. ein literarisches Werk imitiere dem Anschein nach eine Folge von Sprechakten.⁹ Eine strukturelle Definitionsweise wiederum bestimme ein literarisches Werk als eine Struktur von Normen.¹⁰ Wird Literatur als Gegenstand der Literaturwissenschaft behandelt, so können auch hier verschiedene theoretische Ansätze aufgezeigt werden. Die traditionelle Auffassung von Literatur, welche gerade im 20. Jahrhundert zu den besonders einflussreichen Konzepten zählt, beruft sich primär auf eine Ontologie der Literatur, wonach spezifische Eigenschaften literarischer Werke als Wesensmerkmale von Literatur aufgefasst werden. Hierbei sei die Bestimmung primär artistisch, insofern Literatur als Kunstform angesehen wird, die aufgrund spezifischer Leistungen, wie beispielsweise der Vermittlung von Wahrheit, für den Menschen oder die Gesellschaft wertvoll sei, d.h. der Terminus Literatur wird emphatisch verwendet.¹¹ Die Zuschreibung ›literarisch‹ werde, so Winko, Jannidis und Lauer, restriktiv gefasst,

als das Adjektiv nicht allein klassifikatorisch eingesetzt wird, sondern durch die funktionale Beziehung auf die Vermittlung von Wahrheit wie auch durch die Merkmale der ›Ganzheit‹, ›Einheit‹ und ›Stimmigkeit‹ auf das (große) Kunstwerk zielt, nicht aber auf z.B. populäre Literatur.¹²

Sowohl strukturalistische als auch formalistische Begriffsbestimmungen ziehen dagegen vor allem sprachliche Merkmale wie Poetizität und Literarizität zur Bestimmung des Literaturbegriffs heran.¹³ Im Kontext des Strukturalismus kommt vor allem der Position Roman Jakobsons besonderer Einfluss zu. Jakobson fasst das Literarische als Dominanz der poetischen Funktion der Sprache auf, wobei das Wort, so Werner Strube in einer Erörterung zu Jakobsons Konzeption, als Wort und nicht

8 Vgl. Olsen, Stein Haugom: »Wie man ein literarisches Werk definiert«, in: Jörn Gottschalk/Tilman Köppe (Hg.), Was ist Literatur?: Basistexte Literaturtheorie, Paderborn: mentis Verlag 2006, 75.

9 Vgl. M. C. Beardsley: Der Begriff Literatur, S. 54.

10 Vgl. S. H. Olsen: Wie man ein literarisches Werk definiert, 80.

11 Vgl. Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard: »Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs«, in: Jörn Gottschalk/Tilman Köppe (Hg.), Was ist Literatur?: Basistexte Literaturtheorie, Paderborn 2006: mentis Verlag, S. 127.

12 Ebd., S. 6.

13 Vgl. ebd., S. 7.

als Repräsentant des benannten Objekts oder Gefühlsausdrucks empfunden werde. Merkmale der Poesie seien ein Parallelismus in Form von Metrum und Reim, parallel gebaute Wörterfolgen sowie Gleichnis und Metapher. Ferner zeichne sich die poetische Funktion durch Autoreflexivität aus.¹⁴ Der Strukturalismus fasst Literatur zudem als sekundäres Zeichensystem auf. Entsprechend eines modellbildenden Systems bilde Literatur Wirklichkeit nicht ab, sondern stelle sie lediglich in modellhafter Weise dar.¹⁵ Mit der bereits im 20. Jahrhundert einsetzenden Tendenz, die Extension des Literaturbegriffs weit zu fassen, etabliert die marxistische Literaturwissenschaft eine Auffassung von Literatur, welche »Literatur als Produkt des Bewusstseins [bestimmt], das in Abhängigkeit von der ökonomischen Basis der Gesellschaft und in Auseinandersetzung mit sozialer Herrschaft entstanden ist.«¹⁶ Überdies wird Literatur eine emanzipatorische Aufgabe zugeschrieben, Autonomie stelle eine essentielle Eigenschaft von Literatur dar.¹⁷ Ende der 1970er Jahre lässt sich im Zuge der Empirischen Literaturwissenschaft ein Wandel von einem am Werk orientierten Literaturbegriff zu einem handlungsorientierten Konzept nachvollziehen. Literatur wird als »ein komplexer gesellschaftlicher Handlungsbereich verstanden, der konventionell geregelt ist und in dem die Texte nur eine Größe neben anderen ausmachen.«¹⁸ Ein Text sei nicht aufgrund bestimmter Merkmale literarisch, sondern ihm werde Literarizität aufgrund sozialer Konventionen zugeschrieben.¹⁹ Poststrukturalistische Konzeptionen wiederum argumentieren, die Einstufung eines Textes als literarisch bzw. nicht-literarisch sei von historisch variablen Größen abhängig, sodass es sich bei den Grenzen zwischen beiden Kategorien um willkürlich gezogene handle.²⁰ Es zeigt sich, dass die Dimension, in welcher der Literaturbegriff instituiert wird, einerseits zwischen den Polen einer enggefassten gegenüber einer weitgefassten Begriffsbestimmung aufgemacht wird. Andererseits können Literaturbegriffe entweder normativ oder deskriptiv definiert werden. Eine weitere Möglichkeit, Literatur von anderen Textsorten abzugrenzen, besteht in der Bestimmung spezifischer intrinsischer Kriterien, wie der Fiktionalität oder Poetizität. Extrinsische Kriterien dagegen sind Literatur dann inhärent, wenn sie als

14 Vgl. Strube, Werner: »Die Grenzen der Literatur oder Definitionen des Literaturbegriffs«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur: zum Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin: De Gruyter 2009, S. 49ff.

15 Vgl. S. Winko/F. Jannidis/G. Lauer: Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs, S. 127.

16 S. Winko/F. Jannidis/G. Lauer: Grenzen der Literatur: zum Begriff und Phänomen des Literarischen, S. 7.

17 Vgl. ebd., S. 7.

18 S. Winko/F. Jannidis/G. Lauer: Grenzen der Literatur: zum Begriff und Phänomen des Literarischen, S. 9.

19 Vgl. ebd., S. 9.

20 Vgl. ebd., S. 9.

Funktion gefasst wird, wobei sie diese erst in der literarischen Kommunikation erhält. Zu unterscheiden sind hierbei individuelle Funktionsbestimmungen sowie die kollektiv-soziale und ästhetisch-formale Funktion.²¹ Wolfgang Iser verweist insbesondere darauf, dass Literatur das Medium für die Aneignung und Verhandlung von kulturellem Kapital im Kampf um die soziale Anerkennung ebenso wie das Medium der menschlichen Selbstinszenierung sei. Zugleich handle es sich bei Literatur um ein Medium der Kreativität, welches für die Bereitstellung von Irritationen und Innovationen im Bereich der Kultur diene.²² Ferner könne Literatur als Träger gesellschaftlichen Handelns und gesellschaftlicher Erfahrung, so Winko, Jannidis und Lauer in Erörterung theoretisch-sozialgeschichtlicher Ansätze, zugleich Handlungen veranlassen. Sie müsse daher auch als Verständigungshandlung charakterisiert werden.²³ Karl Heinz Göller schlägt vor, Literatur nicht nur als künstlerisches, sondern ebenso als gesellschaftliches Phänomen zu behandeln. Ferner seien literarische Werke nicht lediglich Abbilder ihrer Zeit, sondern vielmehr formende und beeinflussende Faktoren, die ihrerseits die historische Wirklichkeit stets mitbestimmen.²⁴ Im gesellschaftlichen Kontext gehe Literatur Oliver Jahraus zufolge überdies mit Beobachtung einher, insofern

Literatur [...] – wie jede Kunst – ein System der gesellschaftlich institutionalisierten, aber selbst nicht funktionalisierten, sondern funktionslosen Beobachtung zweiter Ordnung [ist], um soziale und psychische Beobachtung ihrerseits wiederum zu beobachten, was dort interessant wird, wo man an seine Grenzen stößt, wo die Beobachtung selbst Unbeobachtbarkeit und Unbeobachtbares beobachtet.²⁵

Reinhold Viehoff postuliert die spezifische Leistung der Literatur in der Repräsentation eines Spielraums für die Phantasie in Bezug auf die nicht-alltägliche, literarische Wahrnehmung.²⁶ Gerade wenn sich literarische Werke mit dem Diffusen und Allgemeinen befassten, so beschäftigten sie sich laut Andreas Meier mit Fragen

21 Vgl. ebd., S. 22f.

22 Vgl. Iser, Wolfgang: »Why Literature Matters«, in: Rüdiger Ahrens/Laurenz Volkmann (Hg.), *Why Literature Matters. Theories and Functions of Literature*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1996, S. 14ff.

23 Vgl. S. Winko/F. Jannidis/G. Lauer. *Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs*, S. 129.

24 Vgl. Göller, Karl Heinz: »Zur gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft«, https://epub.uni-regensburg.de/26659/1/ubri3242_ocr.pdf

25 Jahraus, Oliver: *Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2017, S. 115.

26 Vgl. Viehoff, Reinhold: »Das gesellschaftliche Handlungssystem LITERATUR«, <https://www.litde.com/literaturwissenschaft-und-systemtheorie/selbstbezugliches-handeln-reinhold-viehoff/das-gesellschaftliche-handlungssystem-literatur.php>

danach, wieso der Mensch so ist, wie er ist, und wie er eigentlich sein sollte.²⁷ Folglich kommen Literatur auch in Bezug auf das Subjekt spezifische Funktionen und Leistungen zu. Wie bereits angeführt, kann sich der Mensch im Medium der Literatur selbst inszenieren. Zu Literatur und Subjektivität allgemein merkt Jahraus an, dass Literatur im 18. Jahrhundert zum Medium von Subjektivität wird. Subjektivität sei ein konstitutives Prinzip von Literatur selbst, wobei diese das spezifische Medium darstelle, »das Bewußtsein und Kommunikation (in der Lektüre) so strukturell koppelt, daß daraus Subjektivität entspringt.«²⁸ Ferner benötige das Subjekt für Reflexivität stets ein Medium. Mit Hilfe dieses Mediums entwerfe es sich als Einheit und Identität.²⁹ Joseph Carroll schreibt Literatur überdies eine adaptive Funktion zu, wobei Menschen in der Literatur affektive und moralische Erfahrungen von Alternativen machten und somit auf diese Weise ihren subjektiven Sinn für Wert und Bedeutung entwickeln und anpassen könnten.³⁰ Göller argumentiert des Weiteren für eine besondere Leistung von Literatur im Kontext von Erkenntnis. So ginge Literatur stets mit Interpretation einher und liefere dabei Interpretationen von Mensch und Welt, die durch andere Arten der Erkenntnis nicht ersetzt werden könnten.³¹ Der literarische Text, so argumentiert Jahraus, könne als paradigmatische interpretative Form begriffen werden, da Literatur kommuniziere und kommuniziert werde.³² Literatur seien daher auch solche schriftlichen Texte, denen sich der Leser aussetze, um sich der Interpretation auszusetzen, d.h. »[l]iterarische Texte sind solche Texte, deren Interpretation geradezu erwünscht ist.«³³ Textualität sei das Epiphänomen von Medialität, die Textinterpretation wiederum dann das Epiphänomen von »medialer Wahrnehmung in kognitiver sowie kommunikativer Bearbeitung.«³⁴ Ferner bestimmt Jahraus Medialität im Sinne von Literarizität als konstitutive Eigenschaft von Literatur,³⁵ wodurch er sich von einem materiellen Medienbegriff abwendet und die Medialität von Literatur stattdessen als prozessuales Geschehen konzeptualisiert. Da Literatur autopoietisch sei, sei sie erst als Medium überhaupt Li-

27 Vgl. Meier, Andreas: »Was die Literatur mit dem Leben und das Leben mit der Literatur macht«, <https://www.zeit.de/2011/50/Essay-Literatur> vom 08.12.2011.

28 Jahraus, Oliver: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2003, S. 522.

29 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 337f.

30 Vgl. Jannidis, Fotis: »Einleitung«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur: zum Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin: De Gruyter 2009, S. 139.

31 Vgl. K. H. Göller: Zur gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft

32 Vgl. O. Jahraus: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation, S. 462.

33 Ebd., S. 501.

34 Ebd., S. 66.

35 Vgl. O. Jahraus: Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft, S. 106f.

literatur, d.h. die Konstitution von Literatur erfolge im literarischen Text selbst.³⁶ Literatur werde ferner durch ihre genuin literarische Struktur selbst definiert.³⁷ Der literarische Text stelle

eine mediale Paradigmatisierung des schriftlichen Textes dar. Paradigmatisierung bedeutet, daß der literarische Text genau jene Formen, die der schriftliche Text entwickelt, um den Defiziten von Sinn zu begegnen, funktionalisiert.³⁸

Eine weitere Auseinandersetzung mit Literatur besteht darin, sie als Diskurs zu verstehen bzw. im Kontext von Diskursen zu untersuchen. Der Position der Diskursanalyse zufolge sei ein traditionell der Literatur zugeschriebenes Merkmal der Sprachverwendung wesentlich für die Sprache generell.³⁹ Nach Michel Foucault handle es sich bei Texten bzw. sprachlichen Phänomenen vielmehr um »Interpretationen in einer Kette von Abstraktionen und Bedeutungszuschreibungen.«⁴⁰ Zudem sei Literatur stets ein selbstreflexives Gebilde, indem sie etwas beschreibe und gleichzeitig eben diese Beschreibung inszeniere.⁴¹ Da Diskurse auch als Produzent und Ordnung von Wissen im Sinne sozialer Praktiken aufgefasst werden könnten, installierten sie gewissermaßen eine Wahrheitspolitik in der Gesellschaft.⁴² Foucault schreibt Literatur daher die Leistung zu, einen

emanzipatorischen Gegendiskurs zu den dominanten Alltagsdiskursen zu etablieren. Gerade ihre Fähigkeit, Gegenstand und Reflexion über diesen Gegenstand kurzzuschließen, bewahrt sie davor, eine einzelne Wahrheit festzuschreiben.⁴³

Wird Literatur erweiternd als reintegrierender Interdiskurs begriffen, so obliege es ihr, wie Ansgar Nünning und Jan Rupp erörtern, verschiedene Diskurse, Medien sowie die von ihnen produzierten Weltbilder, Werte und Normen im Medium der Kunst in einen Dialog zu bringen.⁴⁴ Die Diskursfunktion bzw. die Position von Lite-

36 Vgl. O. Jahraus: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation, S. 484, 495.

37 Vgl. ebd., S. 467.

38 Ebd., S. 496.

39 Vgl. S. Winko/F. Jannidis/G. Lauer. Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs, S. 130.

40 Schmid, Ulrich: Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, Ditzingen: Reclam 2010, S. 252.

41 Vgl. ebd., S. 255.

42 Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: Historische Diskursanalyse der Literatur, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 69.

43 U. Schmid: Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, S. 255.

44 Vgl. Nünning, Ansgar/Rupp, Jan: »The Internet's New Storytellers': Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht«, in: Ansgar Nünning/Jan Rupp/Rebecca Hagelmoser/Jonas Ivo Meyer (Hg.), Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Medien-gattungstypologien und Funktionen, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2012, S. 32.

ratur innerhalb von Diskursen muss insbesondere auch im Kontext von Erzählgenres im Internet aufgegriffen und diskutiert werden. So vertreten Nünning und Rupp die These, die Leistung bzw. Funktion narrativer Genres im Internet könne als imaginativer Gegendiskurs oder als kulturell-kritischer Metadiskurs behandelt werden, insofern sie sich oftmals selbstreflexiv mit gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen und Problemlagen auseinandersetzen, die durch die Digitalisierung und umfassende Medialisierung sämtlicher Lebensbereiche entstanden seien.⁴⁵

2.2 Netzliteratur

Wird Literatur in den Bereich des Internets überführt, so handelt es sich einerseits um herkömmliche, mit Printmedien vergleichbare lineare Formen.⁴⁶ Turkowska beschreibt diese auch als traditionelle literarische Printtexte in digitalisierter Form, die im Internet aufrufbar sind, sodass von digitalisierter Literatur gesprochen werden könne.⁴⁷ Eine Neuerung ergibt sich lediglich dadurch, dass aufgrund der Digitalisierung jeder beliebige Text der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Als Netzliteratur bezeichnete, neuen literarische Formen dagegen zeichnen sich durch ihr nicht-lineares Format aus, wobei der Text aus einer beliebigen Anzahl von Textbausteinen zusammengesetzt werde.⁴⁸ Netzliteratur ist daher auch als Hypertext im Medium Internet zu beschreiben, womit ebenso die Abkehr von einem seriellen Textformat einhergeht.⁴⁹ Beim sogenannten Hypertext handelt es sich um die

nicht-lineare Organisation von heterogenen Objekten, deren netzartige Struktur durch logische Verbindungen (=Verweise, Links) zwischen atomisierten Wissens-einheiten (=Knoten, z.B. Texte oder Textteile) hergestellt wird.⁵⁰

Wichtigstes Strukturmerkmal hierbei ist der Hyperlink. Der Link, so Robert Simanowski, erfülle eine dreifache Funktion: er sei Teil des Textes (Zeichen), Index eines

45 Vgl. ebd., S. 33f.

46 Vgl. S. Ainetter: Blogs – literarische Aspekte eines neuen Mediums: eine Analyse am Beispiel des Weblogs Miagolare, S. 13.

47 Vgl. E. Turkowska: Literatur auf der Datenautobahn: zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter, S. 17.

48 Vgl. S. Ainetter: Blogs – literarische Aspekte eines neuen Mediums: eine Analyse am Beispiel des Weblogs Miagolare, S. 14.

49 Vgl. F. Hartling: Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets, S. 45.

50 S. Ainetter: Blogs – literarische Aspekte eines neuen Mediums: eine Analyse am Beispiel des Weblogs Miagolare, S. 14.

anderen Textes (Verweis) sowie Absprung zu diesem anderen Text (Aktion).⁵¹ Hartz versteht Hypertext nicht nur als technisches, sondern ebenso als ästhetisch-literarisches Konzept. Der Terminus Hyperfiction verdeutlicht dies, insofern es sich dabei um die literarische Version des Hypertextes handelt.⁵² Beschrieben werden damit literarische Texte in der digitalen Sphäre, die so spezifische Ausdrucksformen entwickeln, dass beispielsweise eine multiple Lesart durch die unterschiedliche Kombination von Textsegmenten ermöglicht werde.⁵³ Die literarische Qualität der Hyperfiction definiere sich Simanowskis Erörterung zufolge nicht mehr ausschließlich auf der Sprachebene, sondern werde auf die Linkebene ausgeweitet.⁵⁴ Ferner könne Netzliteratur, so die Argumentation Hartlings, als Literatur gefasst werden, welche die spezifischen Eigenschaften des Internets strukturell reflektiere, infolge dessen das Internet dann nicht nur zur Verbreitung, Produktion und Rezeption genutzt wird. Vielmehr gingen dessen mediale Strukturen in die Literatur ein und prägten diese mit. Netzliteratur mache daher auch Gebrauch von den kommunikativen, sozialen und technischen Möglichkeiten des Internets.⁵⁵ Das Internet wird für diese Form der Literatur demnach selbst zum Produktions-, Rezeptions- und Distributionsmedium, beispielsweise durch Web-Hyperfaktionen, Weblogs und multilineare Mitschreibprojekte. Zudem enthielten diese Texte oftmals eine umfangreiche und mehrsträngige Struktur.⁵⁶ In diesem Zusammenhang wird der Terminus der digitalen Literatur eingeführt. Simanowski behandelt digitale Literatur primär als künstlerische Ausdrucksform, die der digitalen Medien als Existenzgrundlage bedürfe.⁵⁷ Abzugrenzen hiervon ist die sogenannte Computerliteratur, d.h. eine literarische Erscheinungsform, die unabhängig vom Computermedium nicht existieren kann, da sie auf den spezifischen Programmiermöglichkeiten und der Medienkonvergenz des Computers basiert. Hierfür seien kombinatorische oder aleatorische computergenerierte Texte beispielhaft.⁵⁸ Das Wesen der digitalen Literatur, so Turkowska, ergebe sich aus dem Wesen des Internets selbst und zeichne sich primär

51 Vgl. Simanowski, Robert: »Hypertextualität«, in: Thomas Anz (Hg.), *Gegenstände und Grundbegriffe* (= Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Band 1), Stuttgart: Metzler 2007, S. 253.

52 Vgl. J. Hartz: *Digitale Transformation: Erzählen im Internet zwischen Hypertext und virtueller Realität*, S. 10, 29.

53 Vgl. ebd., S. 31.

54 Vgl. R. Simanowski: *Hypertextualität*, S. 253.

55 Vgl. F. Hartling: *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets*, S. 46.

56 Vgl. E. Turkowska: *Literatur auf der Datenautobahn: zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter*, S. 29.

57 Vgl. F. Hartling: *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets*, S. 44.

58 Vgl. E. Turkowska: *Literatur auf der Datenautobahn: zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter*, S. 19.

durch Merkmale wie Programmierung und Kommunikation aus. Die Grundprinzipien dieser literarischen Form bestünden im medialen Selbstbezug, der Prozessualität und Vernetzung.⁵⁹ Digitale Literatur umfasse weiterhin »E-Texte, die speziell für das Internet geschrieben und ausschließlich dort publiziert werden.«⁶⁰ Grundlegend werden gegenwärtig Texte als Netzliteratur bezeichnet, die die Experimente moderner Print-Literatur zwar fortführen, dabei jedoch primär auf computerspezifische Stilmittel, wie Interaktivität, Inszenierung und Intermedialität, zugreifen. Formen wie Codeworks oder netzliterarische Konzeptkunst gelten jedoch nicht ausgeschlossen.⁶¹ In diesem Zusammenhang wird daher unter anderem diskutiert, inwiefern Hypertext die Forderungen des Dekonstruktivismus beispielsweise durch das kritische Lesen oder die Stärkung der Position des Lesers beim gleichzeitigen Verschwinden des Autors erfüllt, d.h. es besteht unter anderem eine Bezugnahme auf postmoderne Konzepte wie die Offenheit des Textes und den Tod des Autors.⁶² Bei der Netzliteraturrezeption würde die Bedeutung des Lesers aufgewertet werden, indem Netzliteratur den Rezipienten anhalte, selbst aktiv zu werden.⁶³ Dies ergibt sich vor allem auch aus der nicht-linearen Form, d.h. aufgrund der Aufgabe des traditionellen Textstrangs müssen durch Hyperlinks verbundene Texteinheiten zusammengefügt und rezipiert werden.⁶⁴ Kritisch zu betrachten ist hingegen die Annahme eines verschwindenden Autors bzw. dessen ›Tods‹. Zur Autorschaft im Netz merkt Hartling an, dass Autoren oftmals keine reinen Texte mehr schrieben, sondern auch andere digitale Medien und digitalisierte Medieninhalte wie Audio, Video oder Animation kombinierten und vor allem auch die spezifischen Eigenschaften des Mediums in ihrer Arbeit reflektierten.⁶⁵ Ebenso werden kollaborative Schreibprojekte ermöglicht, mit denen jedoch kein Verschwinden der Autoren einhergeht wie sich beispielhaft an Weblogs aufzeigen lässt. Hinsichtlich sprachlicher Besonderheiten weist Jannis Androutsopoulos darauf hin, dass nicht von einer ›Websprache‹ ausgegangen werden dürfe. Vielmehr

[erweitert die] Sprache in Neuen Medien [...] das Funktionspotenzial der Schrift in der vernetzten Gesellschaft, digitale Schreibstile entwickeln sich ›quasi als Parallelsystem‹ zur schriftlichen Norm.⁶⁶

59 Vgl. ebd., S. 16.

60 Ebd., S. 19.

61 Vgl. F. Hartling: Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets, S. 47.

62 Vgl. J. Hartz: Digitale Transformation: Erzählen im Internet zwischen Hypertext und virtueller Realität, S. 51, 55.

63 Vgl. F. Hartling: Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets, S. 149.

64 Vgl. ebd., S. 149.

65 Vgl. ebd., S. 36f.

66 Androutsopoulos, Jannis: »Neue Medien – Neue Schriftlichkeit?«, in: Werner Holly/Paul Ingwer (Hg), Medialität und Sprache, Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 93f.

Hierzu zählen auch mimisch-kinesische Kompensierungsverfahren wie die Verwendung von Emoticons oder Inflektiven im Text, um Mimik und Gestik in schriftliche Form transformieren zu können.⁶⁷

2.2.1 Interaktivität, Intermedialität, Inszenierung – Netzliteratur und die Vierte Wand

Als die zentralen Eigenschaften von digitaler Literatur führt Simanowski Interaktivität, Inszenierung und Intermedialität an. Während sich Interaktivität auf die Rolle des Lesers bezieht, handelt es sich bei den anderen Merkmalen um ästhetische Aspekte des Textes im Sinne medienspezifischer Darstellungsmöglichkeiten. So wird mit Inszenierung die Programmierung einer bestimmten Verhaltensweise des Werks in Raum und Zeit während der Rezeption bezeichnet.⁶⁸ Intermedialität hingegen dient als Konzept zur Beschreibung der Verbindung zwischen Sprache, Bild und Musik.⁶⁹ Beide Eigenschaften digitaler Literatur resultieren demnach aus der medialen Disposition des Internets, wodurch nochmals die bereits thematisierte Abgrenzung zu digitalisierter Literatur verdeutlicht werden kann. Es gilt für die vorliegende Arbeit, die Konzepte von Intermedialität und Interaktivität näher zu erörtern, um diese daran anknüpfend mit der Theorie der Vierten Wand in Verbindung zu bringen. Da Intermedialität ein Zusammenspiel verschiedener Medien bezeichnet,⁷⁰ behandeln Intermedialitätstheorien vorrangig »die Beziehung zwischen Text und Bild, Text und Film, sowie Text und Musik als Medienbezug.«⁷¹ Im Gegensatz zu Intertextualitätstheorien, welche Text-Text-Beziehungen zum Arbeitsgegenstand haben, bei deren Untersuchung der Text im material-medialen Objektstatus des schriftlichen Dokumentes jedoch weniger von Interesse ist, wird mit dem Konzept der Intermedialität vor allem die Beziehung zwischen Text und anderen Medien sowie die Medialität der Beziehungspartner herausgestellt.⁷² Ferner bezeichnet ein »Medium« im Kontext von Intermedialitätstheorien »nicht mehr nur [...] ein technisches Massenmedium, sondern ebenso ein Zeichensystem,

67 Vgl. S. Ainetter: Blogs – literarische Aspekte eines neuen Mediums: eine Analyse am Beispiel des Weblogs Miagolare, S. 42.

68 Vgl. R. Simanowski: Elektronische und digitale Medien, S. 249.

69 Vgl. ebd., S. 249.

70 Vgl. Wirth, Uwe: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.), Gegenstände und Grundbegriffe (= Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Band 1), Stuttgart: Metzler 2007, S. 254–264, S. 254.

71 Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013, S. 157.

72 Vgl. U. Wirth: Intermedialität, S. 254.

F. Berndt/L. Tonger-Erk: Intertextualität, S. 157.

das die Information übermittelt.«⁷³ Da Medien folglich die materiale Seite des Zeichensystems repräsentierten, könne Intermedialität auch als Transposition von Zeichensystemen definiert werden. Zu beachten sei jedoch, so die Ausführungen Frauke Berndts und Lily Tonger-Erks, dass Texten, Bildern, Filmen und Musik durchaus unterschiedliche Zeichensysteme zugrunde liegen, die rezeptionsseitig wiederum mit verschiedenen Modi der Wahrnehmung einhergingen.⁷⁴ Erfasst werden daher »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Phänomene involvieren.«⁷⁵ Es lassen sich primär drei verschiedene intermediale Formen unterscheiden: die Medienkombination, der Medienwechsel sowie intermediale Bezüge als Bedeutungskonstitution.⁷⁶ Eine Medienkombination meint die multimediale Kopplung, bei der verschiedene Medien zueinander in Beziehung gesetzt werden, wobei die als distinkt wahrgenommenen Medien sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent seien.⁷⁷ Der Medienwechsel dagegen beschreibt

die Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts [...] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium, [wobei] nur letzteres materiell präsent ist.⁷⁸

Intermediale Bezüge bezeichnen Phänomene, bei denen nur ein Medium in seiner Materialität präsent ist, der Bezug zu einem anderen Mediensystem jedoch erkennbar bliebe.⁷⁹ In Bezug auf das digitale Zeitalter ist anzumerken, dass sich Schreibszenen durchaus verändert bzw. erweitert haben. Sie unterschieden sich Berndt und Tonger-Erk zufolge jedoch lediglich aufgrund ihrer Technik und nicht aufgrund ihrer Schriftlichkeit von analogen Schreibszenen.⁸⁰ Bei digitalisierter Literatur setze der Medienwechsel des literarischen Textes vom Buch zum Bildschirm eine Transformation von analog in digital erzeugte Schrift voraus, womit die Imitation der analogen Schreibszenen einhergehe, was zum einen die Schrift selbst beträfe, insofern sie auf dem Bildschirm als Bild der Schrift erscheint. Andererseits werde die Szene selbst imitiert,

73 Caduff, Corinna/Gebhardt Fink, Sabine/Keller, Florian/Schmidt, Steffen Schmidt: *Die Künste im Gespräch: zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 92.

74 Vgl. F. Berndt/L. Tonger-Erk: *Intertextualität*, S. 158.

75 Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. 2002, S. 13.

76 Vgl. Wirth, Uwe. *Intermedialität*. In: In: Anz, Thomas (Hg.). *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände-Konzepte-Institutionen/1: Gegenstände und Grundbegriffe*. 2007, S. 254f.

77 Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Stuttgart: UTB 2002, S. 157.

78 Ebd., S. 157.

79 Vgl. U. Wirth: *Intermedialität*, S. 255.

80 Vgl. F. Berndt/L. Tonger-Erk: *Intertextualität*, S. 210.

weil die Schrift beim Medienwechsel auf dem Bildschirm einen visuellen Rahmen erhält, [sodass] auf dem Bildschirm ein Bild der Schreibszene nun Tafeln, Pergament, Papier oder Buch [ersetzt].⁸¹

Netzliteratur kommt es hingegen aufgrund der medialen Dispositionen schon bei der Entstehung der Texte zu, mit Medienkombinationen aus Text und Bild oder Text und Ton arbeiten zu können. Etymologisch ist der Terminus ›Interaktivität‹ von den lateinischen Wörtern ›inter‹ (zwischen) und ›agere‹ (handeln) abgeleitet. Bezeichnet wird damit einerseits die Theorie des Handelns von Personen,⁸² andererseits meint der Interaktivitätsbegriff einen Dialog bzw. eine wechselseitige Kommunikation,⁸³ welcher zwei Ebenen inhärent sind. So handelt es sich dabei gleichermaßen um die Interaktion zwischen Mensch und Computer bzw. dem Medium im Allgemeinen wie auch um Interaktionen bzw. Kommunikationen zwischen mehreren Menschen bzw. Computernutzern.⁸⁴ Wenngleich die Interaktionen mit dem Computer von programmierten Strukturen abhängig sind, werde der Computer Schönhagen zufolge dennoch als virtueller Kommunikationspartner wahrgenommen.⁸⁵ Ferner würden beide Seiten, d.h. die des Computerprogramms und die des Nutzers, wechselseitig aufeinander einwirken.⁸⁶ Für diese Form der Kommunikation stellte Interaktivität dann eine technologische Kategorie dar.⁸⁷ Als zentrales Konzept der Hyperfiction hingegen werde die Interaktivität um einen ästhetischen Gehalt erweitert, indem der Rezipient in den Entstehungsprozess des Werks miteingebunden werden soll, d.h. der Prozess werde so zu einer eigenen ästhetischen Erfahrung.⁸⁸ Es handelt sich demnach um eine Produktionssituation, die bereits auf die Partizipation des Rezipienten ausgerichtet ist, welcher gleichzeitig ebenso an der Bewertung der Hyperfiction beteiligt werden soll.⁸⁹ Bei der Kommunikation zwischen den Nutzern bestehe das Ziel der User-user-Interaktivität darin, so die Erläuterung Schönhagens, die Form einer Face-to-face-Kommunikation zu simulieren. Die Idee hier-

81 Ebd., S. 211.

82 Vgl. J. Hartz: Digitale Transformation: Erzählen im Internet zwischen Hypertext und virtueller Realität, S. 146.

83 Vgl. P. Schönhagen: Soziale Kommunikation im Internet: zur Theorie und Systematik computervermittelter Kommunikation vor dem Hintergrund der Kommunikationsgeschichte, S. 25.

84 Vgl. ebd., S. 26.

85 Vgl. ebd., S. 29f.

86 Vgl. ebd., S. 41.

87 Vgl. J. Hartz: Digitale Transformation: Erzählen im Internet zwischen Hypertext und virtueller Realität, S. 147.

88 Vgl. ebd., S. 152f.

89 Vgl. ebd., S. 146.

bei sei also ein Feedback zwischen Sender und Empfänger.⁹⁰ Um Intermedialität, Interaktivität und Inszenierung als zentrale Aspekte von Netzliteratur sowohl ästhetisch-literarisch begreifen als auch die damit einhergehenden Wirkungen und Effekte stärker herausarbeiten zu können, sollen sie in einen Zusammenhang mit der Konzeption der Vierten Wand gebracht werden.

Jens Roselt zufolge sei das Paradigma der Vierten Wand vor allem für die Medialität des Theaterraums im 19. Jahrhundert prägend, insofern die Vierte Wand ein Organisationsprinzip der Art und Weise, wie Akteure und Zuschauer zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, darstelle.⁹¹ Gemeint sei

der Gedanke, dass die Bühne am Portal durch eine imaginäre, ›durchsichtige‹ Mauer begrenzt ist. Die Handlung auf der Bühne repräsentiert damit das Geschehen in einem abgeschlossenen Raum, dessen Kontinuum nicht durch die Anwesenheit der Zuschauer tangiert wird. Schauspieler und Zuschauer haben folglich von einer direkten Kommunikation Abstand zu nehmen.⁹²

Während Roselt die Vierte Wand vorrangig als Raumkonzeption behandelt, stellt Johannes Friedrich Lehmann ausgehend von Denis Diderots Theatertheorie und dessen Reflexion über Sprache, Kommunikation und Beobachtung von Kommunikation vielmehr die Funktion und die damit einhergehenden Wirkungen bzw. Wirkungsabsichten der Vierten Wand heraus. Die Besonderheit dieser Betrachtungsweise liegt daher in der Ableitung einer abstrakteren, metatheoretischen Bedeutung der Vierten Wand, wenn er diese beispielsweise mit der Autonomie der Kunst in einen Zusammenhang bringt oder sie als Teil der Geburtsgeschichte der Moderne begreift. Lehmann konstatiert, die Vierte Wand erzeuge die Möglichkeitsbedingung für symbolvermittelte Erfahrung aus der ästhetischen Distanz und die für das Theater konstitutive Rolle des Zuschauers, d.h. die Vierte Wand fungiere als eine Trennlinie zwischen dem ›Als-ob‹ der Bühne und der Wirklichkeit des Zuschauers.⁹³ Durchschnitten werde dabei die visuelle bzw. kommunikative Reziprozität zwischen Zuschauer und Schauspieler:

Da Letztere so tun, als seien keine Zuschauer da, ist eine offene, wechselseitige Kommunikation zwischen beiden Seiten unmöglich. An die Stelle der face-to-

90 Vgl. P. Schönhagen: Soziale Kommunikation im Internet: zur Theorie und Systematik computervermittelter Kommunikation vor dem Hintergrund der Kommunikationsgeschichte, S. 47ff.

91 Vgl. Roselt, Jens: »Raum«, in: Erika Fischer-Lichte/Dorisch Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler 2006, S. 260ff.

92 Ebd., S. 262.

93 Vgl. Lehmann, Johannes Friedrich: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg i.Br.: Rombach Druck- und Verlagshaus 2000, S. 19ff.

face-Relation tritt so für die Zuschauer die Beobachtung von Kommunikation, mitunter die Beobachtung von Beobachtern.⁹⁴

Ferner ziele die Vierte Wand auf eine neue Blickweise und ein neues Sehen ab, an die Stelle der Garantie der Repräsentation rücke bei Diderot die Beobachtung von Beobachtung.⁹⁵ Zudem arbeitet Lehmann drei wesentliche Wirkungsabsichten bzw. Verhältniskonstruktionen der Vierten Wand – Illusion, Interesse und Imagination – heraus, wobei er die jeweils spezifische Bedeutung und Verwendungsweise der Begrifflichkeiten im Kontext von Diderots Konzeption mitaufgreift. Die Vierte Wand sei das praktische Mittel für die totale Illusionsherstellung.⁹⁶ Zum Illusionsbegriff bei Diderot erörtert Lehmann, dass jener Illusion als den Effekt einer bestimmten Mischung aus gemeinen und außerordentlichen Umständen etabliere. Die gemeinen Umstände entsprächen der alltäglichen Erfahrung oder dem Wahrscheinlichen, während die außerordentlichen Umstände zur Sphäre des Wunderbaren gehörten.⁹⁷ Wenn Illusion als Verhältnis zwischen Zuschauer und Dargestelltem konstruiert werde, liege die Wirkung der Illusion auf Seiten der Zuschauer, während auf der anderen Seite ein Zugleich von Wahrscheinlichem und Unwahrscheinlichem bestehe.⁹⁸ Ebenso verweist er auf den im 18. Jahrhundert stattfindenden Begriffswandel von Illusion:

Nicht das sinnliche Spektakel (mit häufigem Szenenwechsel) täuscht die Sinne, nicht mehr das Wunderbare produziert die Illusion, sondern das Wahrscheinliche und Wahre täuscht die Vernunft. Illusioniert werden jetzt nicht mehr in erster Linie die Sinne, sondern der Geist.⁹⁹

Zugleich vollziehe sich ein Wechsel der Darstellung durch Bezeichnung zur Darstellung durch die Sache selbst. Die Leistung der Illusion der Kunst bestünde in der Möglichkeit zu einer Erfahrung, welche derjenigen im menschlichen Leben analog sei und sie dennoch überschreite.¹⁰⁰ In Zusammenhang mit dem Begriff des Interesses argumentiert Lehmann für die Ablehnung der sinnlichen Illusionierung zugunsten einer Erregung von Interesse. Die Darstellung im Theater erzeuge Interesse und Leidenschaften, wobei Interesse die Bewegung eines Willens, einer vorreflexiven Hinwendung zu einem Gegenstand, an den die Seele sich binde, bezeichne, d.h. Interesse beschreibe eine Beziehung zwischen Ich und Objekt.¹⁰¹ Ferner soll-

94 Ebd., S. 121.

95 Vgl. ebd., S. 325.

96 Vgl. ebd., S. 122f.

97 Vgl. ebd., S. 123f.

98 Vgl. ebd., S. 124, 129.

99 Ebd., S. 125.

100 Vgl. ebd., S. 125, 128.

101 Vgl. ebd., S. 130f.

le sich das Interesse des Autors, so die Interpretation Diderots Forderung, nicht auf die Theaterzuschauer, sondern auf die Figuren beziehen, d.h. der Dichter sollte daher nicht mit den Zuschauern kommunizieren, sondern diese ganz im Gegenteil ignorieren. Voraussetzung hierfür sei die Unbeteiligtkeit des Zuschauers hinter der Vierten Wand.¹⁰² Somit konstruiere sich Interesse als spezifische Dialektik zwischen Nähe und Ferne, zwischen Beteiligtsein und Unbeteiligtsein sowie zwischen Identifikation und Reflexion. Indem sie die ästhetische Differenz zwischen Zuschauer und Szene garantiere, sei die Vierte Wand daher auch Bedingung für Interesse:

Die Vierte Wand erzeugt, trennt und koppelt zwei ›Räume‹. Auf der Seite der Zuschauer entsteht ein Raum innerer, imaginärer Beteiligung, ein Zeit-Innen-Raum, der zugleich den imaginierten Raum des oder der beobachteten Anderen mitbedingt und miterzeugt. In diesem Innen-Raum vollzieht sich die imaginäre Beteiligung an der Situation, die Identifikation und das Mitleid mit der gefährdeten Figur und zugleich die Erfahrung von Ferne. Innerlichkeit und Alterität gehören beide unauflöslich zum Setting der Vierten Wand.¹⁰³

Für die Imagination könne die Vierte Wand letztlich als Modell der künstlerischen Produktion begriffen werden, insofern

sich [auf der Ebene der Imagination] so noch einmal die Trennung der Vierten Wand [vollzieht]: Auf der einen Seite die imaginären Personen und ihre Außenseite, ihre Bewegung, ihre Gebärden, ihre Mimik, ihre Worte und auf der anderen Seite, davon getrennt, der Zuschauer, der sieht, hört und schreibt.¹⁰⁴

Lehmann vertritt die These, die Vierte Wand ermögliche eine Auflösung der Repräsentation, da sie eine Trennung und einen Abstand in das Verhältnis zwischen Körper und Blick einführe. Dieser Abstand legt nahe,

[...] zwischen Innen (Seele, Gefühl) und Außen (Körper, Sprache) zu unterscheiden, anstatt anzunehmen, dass der dargestellte Affekt sich einfach qua Repräsentation vom Schauspieler auf den Zuschauer überträgt.¹⁰⁵

Weiterhin stellt Lehmann eine Analogie des Paradigmas der Autonomie der Kunst im 18. Jahrhundert zur Forderung der Vierten Wand her, insofern sich künstlerische Texte nicht mehr an ein Publikum zur Unterhaltung oder Belehrung richteten, sondern dieses vielmehr ignorierten.¹⁰⁶ Somit sei die Vierte Wand zugleich eine Bedin-

102 Vgl. ebd., S. 142f.

103 Ebd., S. 146f.

104 Ebd., S. 149.

105 Ebd., S. 186.

106 Vgl. Ebd., S. 189.

gung für die Autonomie der Kunst, insofern sie jene Disposition durch ihre Reflexion auf intersubjektive Differenz generiere. Dabei spiegle der Begriff der Vierten Wand

die Undurchsichtigkeit, die kommunikative Differenz zwischen dem einen und dem anderen. Zwischen ihnen steht eine Wand. Der Beobachter sieht jemandem zu, der seinerseits etwas beobachtet, sein Objekt ist dessen Außen, dessen nur ahnbare Relation zur Welt. Der Blick ist ein Blick, der durch die Wand will, ein Blick, der die Differenz dadurch kompensieren muss, dass er die gesamte Oberfläche gewissermaßen abtastet.¹⁰⁷

Auf einer metatheoretischen Ebene begreift Lehmann die Funktionen und Leistungen der Vierten Wand im Sinne einer »Trennwand zwischen Mensch und Welt, zwischen Mensch und Mensch sowie [...] [als] Grenzlinie zwischen (autonomer) Kunst und Nicht-Kunst [...]«. ¹⁰⁸ Daher müsse die Konzeption als Teil der Geburtsgeschichte der Moderne betrachtet werden, insofern sie die Annahme eines hinter der Wand liegenden eigentlichen Lebens etabliere. Sie verdanke ihre Erfindung

gerade jener Reflexion auf die Differenz zwischen Seele und Sprache, zwischen Leben und Diskurs, die allererst die Seele und das Leben im Sinne des Unsagbaren, Undarstellbaren schaff[t] und zu Gegenständen des Theaters (und der Kunst) mach[t].¹⁰⁹

Explizit geht Lehmann zudem auf eine spezifische Art des Zuschauens bzw. Zuschauers ein. Wird die Rolle des Zuschauers allein durch die Funktion des Zuschauens konstruiert, so werde Zuschauen als Gegenpol von Handeln gedacht. Die Aktivität des Teilnehmers stehe dann der Passivität des Zuschauers gegenüber. Hierbei erscheint »[d]er Grad der Passivität [...] gekoppelt an den Grad der Illusionierung der Zuschauer: je illudierter, desto passiver.«¹¹⁰ Die Vierte Wand fungiert daher auch entsprechend einer formalen Organisation des Zuschauers. Im Zuge der Kritik am Naturalismus wird die Konzeption der Vierten Wand durch die Etablierung von Theaterformen angegriffen, die als Durchbrechung der Vierten Wand zu verstehen sind, indem sich das Theater wieder auf die Interaktion mit dem Zuschauer besinnt¹¹¹ wie beispielsweise bei Brechts epischen Theater. Ziel von Brecht ist die Aktivierung des Zuschauers bzw. diesen zum Nachdenken zu bringen. Svenja Baumann konstatiert, dass

107 Ebd., S. 250.

108 Ebd., S. 323.

109 Ebd., S. 333.

110 Ebd., S. 19.

111 Vgl. Deacademic.com: »Vierte Wand«, http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1464179#Durchbrechung_der_vierten_Wand

[a]nstelle einer emotionalen Identifikation [...] der Zuschauer nach Brecht eine rationale, kritische Distanz zum Geschehen entwickeln [soll]. Dazu muss er aus seinem passiven Zustand erwachen, indem die [V]ierte Wand aufgelöst, gängige Konventionen gebrochen und die Identifikation gestört wird, zum Beispiel durch das bewusste Aufzeigen von Bühnentechnik oder das direkte Sprechen zum Publikum. Schauspieler können und sollen also ganz offensichtlich neben ihrer Figur auf der Bühne stehen und ihre Handlungen kritisch kommentieren. Es muss klar sein, dass die Handlung zu jeder Zeit anfechtbar ist und anders verlaufen könnte.¹¹²

Das Nachdenken des Zuschauers werde durch die Verfremdung von selbstverständlichen Dingen, also den Verfremdungseffekt des Brecht'schen Theaters, erzielt, infolge dessen das Theater dem Zuschauer die Augen auch für die reale Welt öffnen könne.¹¹³ Generell werden mit dem Durchbrechen der Vierten Wand Momente beschrieben, »in denen ein Medium sich selbst, den eigenen Herstellungsprozess oder den Rezipienten thematisiert.«¹¹⁴ Es handelt sich demnach um einen Bruch mit Konventionen, wobei diese Konventionen auch technischer Natur sein können.¹¹⁵ Dies wird gegenwärtig vor allem anhand von Phänomenen wie Videospielen und Virtual Reality diskutiert. In Bezug auf Videospiele merkt Baumann an, dass hier jedoch eher auf die Begrifflichkeit des »Magic Circle« von Johan Huizinga zurückgegriffen werden müsse, wobei man sich unter dem Magic Circle eine Art Seifenblase vorstellen könne, »die einen temporären Raum herstellt, in dem das Spiel stattfindet, die Realität ausgeblendet wird und nur die Regeln des Spieles gelten.«¹¹⁶ Der Verfremdungseffekt trete dann ein, wenn der Spieler – wobei die Besonderheit darin bestünde, dass der Spieler zugleich Zuschauer und Schauspieler sei – aus dem Magic Circle gerissen werde.¹¹⁷ Ziel von Virtual Reality, so konstatiert Hemmerling, sei es, einen möglichst hohen Grad der Immersion zu erzeugen, womit ein Verschmelzen von menschlicher Wahrnehmung mit der computergenerierten Simulation bezeichnet wird.¹¹⁸ Hierbei werde die Bedeutung der physischen und materiellen Umgebung geringer, d.h. das Virtuelle im Realen definiere dann das Bewusstsein und die Identität der handelnden Person.¹¹⁹ Im Bereich der Medienrezeptionsforschung wird zudem das Konzept der Präsenz

112 Baumann, Svenja: »Der entfremdete Spieler«, [www.stiftung-digitale-spielekultur.de/der-entfremdete-spieler/vom 28.10.2013](http://www.stiftung-digitale-spielekultur.de/der-entfremdete-spieler/vom-28.10.2013).

113 Vgl. ebd.

114 Ebd.

115 Vgl. Deacademic.com: Vierte Wand

116 S. Baumann: Der entfremdete Spieler

117 Vgl. ebd.

118 Vgl. M. Hemmerling: Die Erweiterung der Realität, S. 17.

119 Vgl. ebd., S. 21.

eingeführt. Präsenz bezeichnet das Gefühl, in der medienvermittelten Umgebung und nicht dort, wo man eigentlich ist, zu sein.¹²⁰ Es handle sich demnach, so Bilanzic, Schramm und Matthes, um einen Eindruck der Nonmediation, d.h. des unmittelbaren, echten Erlebens.¹²¹ Parallelen ergeben sich unter anderem zum Konzept des narrativen Erlebens, wonach Rezipienten Geschichten verstünden, indem sie davon mentale Modelle konstruierten.¹²² Im Gegensatz zum narrativen Erleben sei Präsenz jedoch nicht an Narration gebunden, könne bei einer rein räumlichen Vorlage auftreten und sei nicht emotional gefärbt. Folglich bezeichne Präsenz das allgemeine Erleben, während narratives Erleben spezieller sei, Präsenz jedoch umfassen könne.¹²³ Nach Lehmann manifestiere sich die Korrespondenz der Vierten Wand mit dem Literarischen »in der für beide konstitutiven Trennung bzw. Fremdheit zwischen Leser und Text bzw. Zuschauer und Bühne.«¹²⁴ Diesem Argument folgend ist aufzuzeigen, inwiefern netzliterarische Formen Mechanismen aufweisen, die als zum Bruch mit der Vierten Wand führend verstanden werden können. Es wird die These vertreten, dass alle drei genannten charakteristischen Eigenschaften hierfür konstitutiv sind, da es sich um Konventionsbrüche auf textueller Ebene wie auch bezüglich der Rolle und Funktion des Rezipienten handelt. Im Kontext der Rezeption wird die von Lehmann erörterte, konstitutive Trennung zwischen Text und Leser durch das Merkmal der Interaktivität digitaler Literatur aufgehoben. Dies kann in Analogie zum Theater und dem durch die Vierte Wand geschaffenen ›Als-ob‹ der Bühne als Bruch mit dem ›Als-ob‹ des Textes begriffen werden. Die maßgebliche, strukturelle Disposition stellt dabei der Hypertext dar, indem dessen Strukturen den Rezipienten als aktiv Handelnden voraussetzen. Netzliteratur fordert geradezu die Partizipation des Lesers am Entstehungsprozess des Werkes und schafft im Verlauf eine strukturelle Offenheit hinsichtlich der Rezeption. Gerade wenn der Leser aktiv am Werk beteiligt wird, verschwimmt zudem die präzise gezogene Grenze zwischen dem Autor, welcher Textproduzent ist, auf der einen und dem Rezipienten, welcher den Text ›konsumiert‹, auf der anderen Seite. In Analogie zur Vierten Wand handelt es sich daher um einen konventionellen Bruch mit der Forderung, der Dichter habe die (imaginären) Zuschauer beim Entstehungsprozess seines Werks zu ignorieren. Weiterhin wird dabei ein Bruch mit der illudierenden Wirkung des Textes erzeugt, insofern die passive Rolle des Lesers entsprechend der Passivität des Zuschauers aufgehoben wird, wenngleich

120 Vgl. Bilanzic, Helena/Schramm, Holger/Matthes, Jörg: Medienrezeptionsforschung, Konstanz: UTB 2015, S. 121.

121 Vgl. ebd., S. 121.

122 Vgl. ebd., S. 118.

123 Vgl. ebd., S. 126f.

124 J. F. Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, S. 22.

Lesen prinzipiell nicht als passiver Akt zu verstehen ist. Vielmehr bezieht sich die vorstehende Erörterung auf die direkte Beteiligung und Partizipation am Text selbst. Intermedialität kann als konventioneller Bruch mit dem rein Textuellen von Literatur verstanden werden, wenn beispielsweise Bilder, Musik oder Videos als mediale Formate integriert werden. Es lässt sich hierbei aufzeigen, dass mediale und technische Dispositionen in einem engen Zusammenhang mit der Ästhetik des Werks stehen. Gleiches gilt für die Inszenierung von Text, welche weiterführend einen Bruch mit der ›Passivität‹ des Textes erzeugt. Gleichzeitig handelt es sich insbesondere beim Merkmal der Inszenierung um eine Reflexion der medien-spezifischen Darstellungsmöglichkeiten, insofern erst technisch-mediale Dispositionen, wie beispielsweise Programmierung, überhaupt ermöglichen, Text zu inszenieren. Ferner sollen die Hyperlink-Struktur bzw. Hyperfiction, intermediale Aspekte und die Inszenierung von Text in Analogie zum Brecht'schen epischen Theater als Verfremdungseffekte des Textuellen behandelt werden, da Text konventionell als statisch zu beschreiben ist, durch die genannten Phänomene jedoch um integrierte Medien sowie den Aspekt der Dynamik erweitert bzw. verfremdet wird. Netzliteratur bricht demnach auf vielfache Weise mit Konventionen und etabliert eine neuartige Trias aus Text, Autor und Leser im Sinne eines Systems. Hierbei wird der Text dynamisiert und die Rolle des Rezipienten bei gleichzeitiger Aufhebung der strikten Trennung zwischen Leser und Text bzw. Leser und Autor aktiviert und gestärkt. Erstere Aufhebung in Kombination mit den genannten Verfremdungseffekten führt Text und Leser näher zusammen und kann so möglicherweise das bereits von Brecht in Bezug auf das Theater geforderte kritische Nachdenken bzw. eine kritische Rezeption potenzieren. Durch zweite Aufhebung verschwimmen die Grenzen zwischen Autor und Leser. So kann die Annahme erhoben werden, dass es sich beim eigentlichen Autor des Textes um den ›primären‹ Autor handelt, während der vormalige Leser im Kontext von Hyperlink-Strukturen zu einem ›sekundären‹ Autor stilisiert wird, insofern durch die strukturelle Offenheit des Textes und die Möglichkeit zur Partizipation bzw. Wechselwirkung mit dem Text eine Form des Lesens ermöglicht wird, die im weitesten Sinne auch als indirektes ›Weiterschreiben‹ bezeichnet werden kann. Digitale Literatur etabliert daher nicht nur neue formal-strukturelle, ästhetische Formen, sondern bricht aufgrund dieser Formen auch mit Konventionen der traditionell zugewiesenen Rollenverteilung im System Literatur, was wiederum Auswirkungen in rezeptionsästhetischer und wirkungstechnischer Perspektive hat.

2.2.2 Autobiographische Literatur und Virtualität – Problematik der Literarizität

Gegenwärtige netzliterarische Phänomene zeichnen sich infolge der medien-spezifischen Darstellungsmöglichkeiten-, und/oder -begrenzungen des Internets

primär durch einen ästhetischen, formal-strukturellen Wandel aus, welcher Interaktivität, Intermedialität und Inszenierung als charakteristische Eigenschaften erzeugt. Sollen daher solche neuen Erscheinungsformen theoretisch-konzeptionell erfasst und analysiert werden, müssen Konzepte herangezogen werden, die ein prinzipiell weitgefächertes Spektrum der Ästhetik, Struktur und Sprachverwendung zulassen. Ergänzend erfolgt ein Rückgriff auf Konzeptionen aus der Theater-, oder Medienwissenschaften. Ein Vergleich zwischen konventionellen und neuesten literarischen Formen mittels etablierter Beschreibungskategorien erscheint dagegen wenig erkenntniszuverlässig, da bereits die medialen Dispositionen different zueinander sind. Hieraus resultieren wiederum Auswirkungen auf Form und Struktur. Die Annahme, dass gewisse Leistungen und Funktionen von Literatur auch im Kontext von Literatur und Virtualität erhalten bleiben, da sie der Literatur inhärent und somit nicht von medialen Dispositionen oder medienspezifischen Stilcharakteristika abhängig sind, setzt einen funktional orientierten Literaturbegriff voraus. Es wird daher eine Differenzierung der ästhetisch-strukturellen von der funktionalen Ebene vorgenommen. Die Funktionalität von Literatur wird insbesondere in Auseinandersetzung mit dem Außen, d.h. Subjekten, Gesellschaft und Welt, diskutiert, insofern sich dort die der Literatur inhärenten Funktionen und Leistungen konkret manifestieren. Erhalten bleiben demnach Aspekte der Kreativität sowie Funktionen und Leistungen, welche auf Erkenntnis und Interpretation abzielen, d.h. auch die von Carroll erörterte adaptive Funktion. In Bezug auf die erörterten gesellschaftlich-kulturellen Funktionen ist ergänzend auf die von Gloy angeführte These, die Welt zeige sich nicht an sich, da schon ihre Sichtweise von kulturellen und gesellschaftlichen Prämissen geleitet sei,¹²⁵ zu verweisen. Literatur spielt somit auch für die Wirklichkeitskonstruktion eine zentrale Rolle, wie Göller ebenfalls darlegt, wenn er Literatur als mitbestimmenden Faktor der historischen Wirklichkeit annimmt.¹²⁶ In Erweiterung soll gerade diese Leistung nicht nur retrospektiv aufgegriffen werden, da Literatur ebenso die gegenwärtige Auffassung von Wirklichkeit prägt. Netzliteratur ist daher auch für die Verflechtung von Virtualität und materieller Wirklichkeit bedeutsam, mit der sie sich thematisch sowie formal auseinandersetzt. Der Diskurs löst sich damit von einer ausschließlich technisch basierten Betrachtungsweise und wird um den Aspekt des Ästhetisch-Künstlerischen erweitert. An dieser Stelle lässt sich daher auch die Relevanz von Literatur entsprechend eines kulturell-kritischen Metadiskurses über Entwicklungen und Problemlagen im Rahmen der zunehmenden Digitalisierung und Medialisierung der Alltagswelt der Gesellschaften im 21. Jahrhundert aufzei-

125 Vgl. K. Gloy: Was ist wirklich?, S. 20.

126 Vgl. K. H. Göller: Zur gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft

gen.¹²⁷ Die Ausführungen basieren jedoch auf der Prämisse einer auch im Kontext von Virtualität aufrechterhaltenen Literarizität, d.h. sie beziehen sich explizit auf literarische Texte. Bei autobiographischer Literatur in Zusammenhang mit Virtualität wird die Literarizität hingegen in Frage gestellt, sodass eine Diskussion der subjektbezogenen Funktionen von Literatur ebenso erforderlich ist. Wie bereits dargestellt, liegen gegenwärtig differente Auffassungen von Literatur sowie der Verwendungsweise des Literaturbegriffs vor. Gleiches gilt für die Bestimmung der Literarizität eines Textes. Der Begriff der Literarizität entstammt ursprünglich dem russischen Formalismus und bezeichnet jene »Qualität, die in allen literarischen Werken manifestiert ist und wodurch [...] sie als Literatur [...] [erkannt und benannt werden kann].«¹²⁸ Im Folgenden werden Fixierung, Fiktionalität und eine künstlerische Sprachverwendung als drei Hauptkriterien von Literarizität angenommen. Es handelt sich demnach um eine deskriptive Bestimmung, wobei diese stark verkürzte Vorgehensweise sinnvoll ist, insofern für die Erörterung der Problematik autobiographischer Literatur im Kontext von Virtualität gerade jene Kriterien von Relevanz und vielversprechend in Bezug auf einschlägige Erkenntnisse und Ergebnisse sind. Die Literarizität von autobiographischen Texten manifestiert sich primär durch Fixierung und eine künstlerische Sprachverwendung.¹²⁹ Schwierigkeiten bestehen hingegen beim Merkmal der Fiktionalität, da sich Autobiographien oftmals zwischen den Polen einer fiktionalen und einer faktualen Erzählung bewegen, indem sie die literarische Darstellung von Erinnerungem und Gefühltem über den Tatsachenbericht stellen. Die subjektive Innenperspektive bedingt somit zwangsläufig eine spezielle Form der Fiktionalität. Da die Fiktionalität jedoch nicht-intentional besteht, entfällt sie bei autobiographischen Texten. Die künstlerische Sprachverwendung in autobiographischen Werken kann als die mittels Stils generierte literarische Authentizität dieser Texte aufgefasst werden. Als beispielhafte Phänomene anhand derer die Literarizität von Autobiographie im Kontext von Virtualität nachvollzogen werden soll, dienen Weblogs und soziale Netzwerke. Wie die Analyse von Airens Werk *Strobo* einerseits als Weblog sowie andererseits als Printmedium zeigen wird, ist die Literarizität autobiographischer, auf Weblogs publizierter Texte nicht außer Kraft gesetzt, wenngleich die Erzählstrategien durchaus variieren können. Auch bei der Fixierung ergibt sich keine

127 Vgl. A. Nünning/J. Rupp: The Internet's New Storytellers': Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht, S. 33f.

128 Van Peer, Willie: »Poetizität«, in: Jans Dirk Müller/Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Friedrich Vollhardt/Klaus Weimar (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (= Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 3), Berlin: De Gruyter 2007, S. 111.

129 Vgl. Schneider, Jost: »Literatur«, <https://wissenladen.files.wordpress.com/2010/07/was-ist-literatur.pdf>

Problematik, da diese in digitalen Medien ebenso gegeben ist wie in analogen.¹³⁰ Zu diskutieren ist daher primär, ob Texte in den sozialen Netzwerken wie *Facebook* oder *Instagram* Literarizität aufweisen. Jonas Ivo Meyer konstatiert bezüglich neuer Formen des Erzählens in sozialen Netzwerken, dass diese vor allem durch den Verzicht auf lange Texte, eine nicht mehr vorgeschriebenen Rezeptionsreihenfolge und die ausbleibende Dominanz eines Hauptmediums im erzählerischen Diskurs geprägt seien. Zudem sei Erzählen nicht mehr an einen statischen medialen Träger gebunden.¹³¹ Androutsopoulos merkt explizit an, dass es aus linguistischer Perspektive keine spezifische Websprache gebe,

sondern ein System von Ressourcen, welches sowohl einen starken Zug in Richtung Mündlichkeit als auch eine Auslotung des spezifisch räumlich-visuellen Potenzials des Schriftlichen bei Überwindung seiner Bindung an die Phonie beinhaltet.¹³²

Jost Schneider erörtert überdies, dass gegenwärtig auch Erscheinungsformen, die sich rein durch das Merkmal der Fixierung auszeichnen, Literarizität zugesprochen wird.¹³³ Hierbei handelt es sich jedoch um kombinatorische oder aleatorische computergenerierte Texte.¹³⁴ Um die Problematik des autobiographischen Gehalts von Texten in sozialen Netzwerken weiter diskutieren zu können, müssen neben der Debatte um die Literarizität auch subjektbezogenen Funktionen von Literatur wie etwa die Selbstinszenierung in einem Medium oder die Reflexivität durch ein Medium miteinbezogen werden. Während eine literarische Selbstinszenierung Aspekte wie Allgemeingültigkeit und Relevanz berücksichtigt, erfolgt die Selbstthematisierung in den sozialen Netzwerken dagegen primär selbstreferentiell. Wenngleich Gerhard Jens Lüdeker argumentiert, die autobiographische Selbstbeschreibung in den sozialen Netzwerken diene der Identitätskonstruktion,¹³⁵ handelt es sich bei dieser Selbstbeschreibung dennoch um eine Form der Selbstinszenierung, deren Authentizität und selbstkonstruierendes Potenzial bzw. die Motivation hierzu in Frage gestellt werden müssen. Ebenso kritisch zu beleuchten ist daher, inwiefern soziale

130 Vgl. ebd.

131 Vgl. Meyer, Jonas Ivo: »Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken: Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres«, in: Ansgar Nünning/Jan Rupp/Rebecca Hagelmoser/Jonas Ivo Meyer (Hg.), *Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologien und Funktionen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2012, S. 169.

132 J. Androutsopoulos: *Neue Medien – Neue Schriftlichkeit?*, S. 74.

133 Vgl. J. Schneider: *Literatur*

134 Vgl. E. Turkowska: *Literatur auf der Datenautobahn: zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter*, S. 19.

135 Vgl. G. J. Lüdeker: *Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm: Zu den autobiographischen Konstruktionen auf Facebook*, S. 133.

Netzwerke der Reflexivität zuträglich sind. Es wird zu zeigen sein, dass dies mit dem Defizit des selbstkonstruierenden Faktors nicht Anspruch sein kann. Soziale Netzwerke basieren auf dem Zwang zur Selbstbeschreibung, welcher von Nünning und Rupp auch als Zwangsnarrativisierung der virtuellen Biographie bezeichnet wird.¹³⁶ In Folge des selbstreferentiellen Inszenierungscharakters entfallen jedoch Aspekte wie Allgemeingültigkeit und Relevanz, d.h. die autobiographischen Anteile werden nicht literarisiert, womit es sich um eine nicht-literarische Selbstbeschreibung mit autobiographischen Zügen handelt. Jene autobiographischen Züge, d.h. biographische Daten und die Darstellung von Eigenschaften, Vorlieben, Erlebnissen, stehen einerseits unter dem Einfluss einer noch aufzuzeigenden Außenlenkung und müssen andererseits als trivial angesehen werden, insofern sie formale Aspekte, aber keine Leistungen und Funktionen des Autobiographischen ausmachen. Anzumerken ist dennoch, dass soziale Netzwerke entsprechend eines medialen Formats literarisch geprägte Genres prinzipiell zulassen. Eine weitere Besonderheit von autobiographischer Literatur im Kontext von Virtualität besteht bei der Zuordnung zum Pol der digitalisierten bzw. digitalen Literatur in Bezug auf strukturell sowie rezeptions-, und produktionsästhetische Aspekte. Grund hierfür ist unter anderem das Merkmal der Interaktivität in Zusammenhang mit der Kommentarfunktion von Weblogs bzw. der Funktion von Likes & Shares in den sozialen Netzwerken. Aus struktureller Perspektive wird vor allem das Merkmal der Intermedialität zunehmen relevant, da sich gerade soziale Netzwerke durch die Kombination verschiedener Medien wie etwa Text und Bild bzw. Video auszeichnen. Daher ist unter anderem eine Analyse des Verhältnisses zwischen Text und weiteren Medien erforderlich, wobei sich Differenzen hinsichtlich der Dominanz des einen medialen Partners über den anderen aufzeigen lassen. So dominiert auf *Instagram* das Bild über den Text, was bei *Facebook* dagegen nicht der Fall ist. Wenngleich Weblogs Hypertext-Strukturen aufweisen und folglich mehrdimensionale Darstellungen erlauben,¹³⁷ bleibt hierbei dennoch eine gewisse Kongruenz zu konventionellen literarischen Formen bestehen. Es kann daher gezeigt werden, dass autobiographische Formen im Internet definitiv Merkmale von digitaler Literatur aufweisen. Diese resultieren jedoch zumeist aus den medialen Dispositionen und werden nicht im Sinne eines ästhetischen Effekts als Kunstform eingesetzt oder durch den Text bzw. dessen Inhalt selbst thematisiert, wodurch der Bezug zu digitalisierter Literatur bestehen bleibt. Die Analysen und Erörterungen zur Modifikation der Darstellungsform und Inhalte, der medialen Struktur sowie der Thematik des Selbstdiskurses in

136 Vgl. A. Nünning/J. Rupp: The Internet's New Storytellers': Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht, S. 39.

137 Vgl. A. Seelinger: Ästhetische Konstellationen: neue Medien, Kunst und Bildung, S. 223ff.

Zusammenhang mit Autobiographie und Virtualität vertiefen die vorstehende Diskussion daher, indem sie die einzelnen Teilaspekte detailliert erörtern.

2.3 Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur

Die Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur wird anhand eines Verlaufs beginnend mit der Autobiographie als Printmedium über Weblogs zu den sozialen Netzwerken *Facebook* und *Instagram* aufgezeigt. Da gerade im Bereich der Virtualität zunehmend Medienkombinationen, d.h. Text-Bild/Video-Kombinationen, zur Darstellung der Inhalte verwendet werden, wird zur Analyse dieses Wandels vor allem auch das von Mitchell formulierte Theorem des Pictorial Turn, welches ebenso die Tendenz einer zunehmenden Visualisierung berücksichtigt, herangezogen. Die Modifikation selbst wird in Zusammenhang mit Text-Bild-Relationen und Erörterungen zur Materialität bzw. Immaterialität von Bildern, den Wirkungen und Effekten der jeweiligen Darstellungsform, den Konzeptionen von Intertextualität und Intermedialität, der Bedeutung für die Rezeption und Interpretation sowie einem Rückbezug zum Konzept der Vierten Wand behandelt. Hierbei werden zunächst konkrete Phänomene betrachtet und analysiert, um anschließend eine Interpretation der Ergebnisse dieser Untersuchung leisten zu können.

Daran anknüpfend wird eingehend erörtert und diskutiert, inwiefern die Darstellungsform gegenwärtig an Autonomie verliert.

2.3.1 Neue Medien, Pictorial Turn und Visuelle Kultur

Im Kontext neuer Medien und der Betrachtung von Text-Bild-Verhältnissen sowie der Analyse der Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur sollen zunächst die Konzepte der Visuellen Kultur und des Pictorial Turn erörtert werden, um für die darauffolgenden Ausführungen als explikativer, theoretischer Hintergrund herangezogen werden zu können. Mitchell stellt in seiner Monographie *Bildtheorie* explizit die Frage danach, was Visuelle Kultur sei. Aus dem Verständnis von visueller Wirklichkeit entsprechend einer kulturellen Konstruktion leitet er zunächst das Postulat der Visuellen Kultur ab:

Wenn die Visuelle Kultur ein grundlegendes Postulat hat, dann jenes, daß Sehen eine ebenso fundamentale und verbreitete Form kulturellen Ausdrucks und menschlicher Kommunikation ist wie die Sprache und daß sie sich nicht auf das Modell der Sprache reduzieren oder mit ihm erklären läßt.¹³⁸

138 Mitchell, W.J.T.: *Bildtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2018, S. 275.

Ferner argumentiert er, Visualität sei wie die Sprache ein Medium, in dem Politik betrieben werde, wonach Visuelle Kultur in der Beschreibung des sozialen Feldes des Blicks, der Konstruktion von Subjektivität, Identität, Begehren, Gedächtnis und Einbildungskraft gründen müsse.¹³⁹ Im Sinne einer wissenschaftlichen Disziplin liege das Interesse der Visuellen Kultur auf der Interpretation und Rhetorik von Bildern, d.h. wie sie als Zeichen und Symbole kommunizierten und welche Art Macht zur Beeinflussung von menschlichem Verhalten und menschlichen Gefühlen sie dadurch besäßen.¹⁴⁰ Das Klischee der gegenwärtigen Visuellen Kultur bestünde daher in der Vorstellung, Bilder hätten eine spezifische soziale oder psychische Macht.¹⁴¹ Heinz Drügh führt an, bei der Visuellen Kultur handle es sich um eine Kultur mit der Tendenz, Dinge zu visualisieren.¹⁴² Claudia Benthien formuliert vier Strategien des Zusammenhangs von Literatur und Visueller Kultur. Dieser könne erstens durch die poetische Integration von Schrift und Schriftelementen, zweitens durch den literarischen Gebrauch mündlicher Sprache und den Einsatz der Stimme, drittens durch die Exploration und Adaption literarischer Genres sowie viertens durch die Transformation konkreter literarischer Werke erfolgen.¹⁴³ Literatur sei daher immer auch als Teil der Visuellen Kultur zu berücksichtigen.¹⁴⁴ Ferner stünden Visualität und Erzählliteratur Ronja Tripp zufolge in einem Interaktionsverhältnis, welches nicht nur die Text-Kontext-Beziehung betreffe, sondern auch in vielen narrativen Elementen aufscheine. Literatur könne so zu einem visuellen Medium werden, in dem sich visuelle symbolische Formen manifestierten.¹⁴⁵ Den Ausgangspunkt der visuellen Kultur bildet der Pictorial Turn, welcher als ein Gegenentwurf zum Linguistic Turn konzipierter Ansatz verstanden wird. Begriffen als Paradigmenwechsel werde die Frage, so Sigrid Schade und Silke Wenk, nach dem Status des Bildes innerhalb wissenschaftlicher Konstellationen und Diskursformen auf eine neue Weise gestellt, wobei das neue Paradigma den spezifischen Eigenheiten und Medialitäten von Bildern als Untersuchungsgegenstand angemessener sein müsse.¹⁴⁶ Mitchell

139 Vgl. ebd., S. 277.

140 Vgl. ebd., S. 347.

141 Vgl. ebd., S. 351.

142 Vgl. Drügh, Heinz: »Schreibweisen der Oberfläche und visuelle Kultur«, in: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 249.

143 Vgl. Benthien, Claudia: »Literarizität in der Medienkunst«, in: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 269.

144 Vgl. Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte: *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 9.

145 Vgl. Tripp, Ronja: »Visualisierung und Narrativierung in Erzähltexten der Moderne (H.Green: Blindness)«, in: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 462ff.

146 Vgl. Schade, Sigrid/Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 42f.

selbst bezieht sich einleitend zuerst auf die Position Richard Rortys, welcher Philosophiegeschichte als eine Reihe von Wenden, den sogenannten ›Turns‹, versteht, insofern neue Problematiken auftauchten und alte zu verschwinden begannen. Als vor dem Pictorial Turn zuletzt formuliertes Stadium wird der Linguistic Turn angeführt, wonach Gesellschaft als Text behandelt wird, deren Natur und wissenschaftliche Repräsentationen Diskurse seien.¹⁴⁷ Als kennzeichnenden Beleg dafür, dass sich Pictorial Turns vollzogen hätten, verweist Mitchell auf das Bedürfnis, die Sprache gegenüber dem Visuellen zu verteidigen.¹⁴⁸ Die Frage nach dem Zustandekommen des Pictorial Turn formuliert er mittels eines Paradoxons der postmodernen Gesellschaft in Bezug auf Bilder bzw. den Umgang mit diesen:

Wenn wir uns fragen, warum heute, in einem Zeitalter, das häufig als ›postmodern‹ charakterisiert wird [...], ein Pictorial Turn stattzufinden scheint, so stoßen wir auf ein Paradoxon. Zum einen ist auf überwältigende Weise klar, daß das Zeitalter von Video und kybernetischer Technologie, das Zeitalter der elektronischen Produktion, neue Formen visueller Simulation und eines Illusionismus mit noch nicht dagewesenen Kräften entwickelt hat. Zum anderen ist die Furcht vor dem Bild, die Angst, daß die ›Macht der Bilder‹ letztlich sogar ihre Schöpfer und Manipulatoren zerstören könnte, so alt wie das Bildmachen selbst.¹⁴⁹

Den Pictorial Turn definiert er als »eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität.«¹⁵⁰ Die Annahme besteht darin, dass Formen des Betrachtens ein ebenso tiefgreifendes Problem wie Formen des Lesens darstellten, visuelle Erfahrungen jedoch nicht der Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften.¹⁵¹ Drügh merkt an, dass der Fokus des Theorems vor allem auf dem kulturellen Stellenwert des Bildes einschließlich seiner Erzeugungs-, Distributions-, und Rezeptionsweisen liege.¹⁵² Ferner setzt Mitchell sich mit der Bedeutung bzw. dem Mehrwert von Bildern auseinander: Bilder würden sowohl als Idole, die höchste Werte verkörperten und Menschenopfer verlangten, überschätzt als auch unterschätzt, indem sie als leere Zeichen, die bloß wertlose, hohle Illusionen seien, angesehen werden würden. Hierbei mache

147 Vgl. W. J. T. Mitchell: Bildtheorie, S. 101.

148 Vgl. ebd., S. 103.

149 Ebd., S. 106f.

150 Ebd., S. 108.

151 Vgl. ebd., S. 108.

152 Vgl. H. Drügh: Schreibweisen der Oberfläche und visuelle Kultur, S. 249.

[a]uf Seiten der öffentlichen Kritik [...] die Herrschaft der Massenmedien die Dominanz des Bildes offensichtlich. Bildern wird für alles die Schuld gegeben – von Gewalttätigkeit bis zum moralischen Verfall.¹⁵³

Eine erste Differenz zwischen verschiedenen Bildern konstatiert er auf Basis institutioneller Diskursabgrenzungen, wobei es sich um verschiedene Typen von Bildlichkeit handle, die im Zentrum einer intellektuellen Disziplin stünden. Die grundlegende Unterscheidung bestehe zwischen graphischen (Gemälde, Zeichnungen), optischen (Spiegel, Projektionen), perzeptuellen (Sinnesdaten, »Formen«, Erscheinungen), geistigen (Träume, Ideen, Erinnerungen) und sprachlichen (Metaphern, Beschreibungen).¹⁵⁴ Zudem differenziert Mitchell begrifflich zwischen einem Bild (image) und einem materiellen Bild (picture):

Bilder (images) sind immaterielle symbolische Formen, die von wohldefinierten geometrischen Formen über fast formlose Massen und Räume, erkennbare Figuren und Ähnlichkeiten bis zu wiederholbaren Gesten wie Piktogrammen, Ideogrammen und alphabetischen Buchstaben reichen. Gemälde (pictures) sind die konkreten, materialen Objekte, in oder auf denen immaterielle Bilder (images) erscheinen.¹⁵⁵

Das Bild (image) könne in ein anderes Medium transferiert bzw. in eine sprachliche Ekphrasis übersetzt werden, während es sich beim Bild im Sinne eines materialen Objektes (picture) um die Erscheinung des immateriellen Bildes (image) in einem materialen Medium handle.¹⁵⁶ Gerade dem immateriellen Bild käme ein besonderer Wert zu, welcher in dessen Lebendigkeit bestünde. Bilder veränderten demnach die Art, wie Menschen denken, sehen und träumen, d.h. sie funktionierten Erinnerungen und Vorstellungen um und brächten neue Maßstäbe und neue Wünsche in die Welt. Folglich generierten Bilder auch neue Weisen der Welterzeugung, die wiederum die Ordnungsstrukturen und Wahrnehmungen der Welt produzierten.¹⁵⁷ Die Argumentationsführung verdeutlicht abermals die Differenz zwischen Materialität und Immaterialität, welche bereits in Bezug auf Virtualität und materielle Welt aufgemacht wurde. Gleichermäßen wird der konstruierte Anteil von Wahrnehmung und damit Wirklichkeit herausgestellt, was ebenfalls bereits anhand verschiedener Positionen im Kontext von Wirklichkeit und Virtualität aufgezeigt wurde. Eine besondere Bedeutung weist Mitchell überdies sogenannten Metabildern zu. Hierbei handle es sich um Bilder, die sich auf sich selbst oder auf andere Bilder beziehen,

153 W. J. T. Mitchell: Bildtheorie, S. 279.

154 Vgl. ebd., S. 20f.

155 Ebd., S. 285.

156 Vgl. ebd., S. 285.

157 Vgl. ebd., S. 291ff.

d.h. Metabilder sind selbstreferentiell. So »rufen [Metabilder] nicht bloß eine doppelte Sicht, sondern auch eine doppelte Stimme hervor sowie eine doppelte Relation zwischen Sprache und visueller Erfahrung.«¹⁵⁸ Ferner obliege es ihnen, die Beziehung von Sprache und Bild als eine Struktur von Innen und Außen in Frage zu stellen, indem sie danach fragten, welche Autorität das sprechende Subjekt über das gesehene Bild habe.¹⁵⁹ Ihnen sei die piktorale Repräsentation als solche aufgrund dessen inhärent, dass

[e]s [...] der Ort [ist], an dem Bilder sich offenbaren und ›wissen‹, wo sie die Überschneidung von Visualität, Sprache und Ähnlichkeit reflektieren, wo sie sich auf Spekulation und die Theorie ihrer eigenen Natur und Geschichte einlassen.¹⁶⁰

Gerade in Bezug auf die sozialen Netzwerke wie *Facebook* bzw. insbesondere *Instagram* lässt sich derzeit eine zunehmende Dominanz des Bildes nachvollziehen. Die Relevanz der Betrachtung dieses Wandels resultiert unter anderem daraus, dass Mitchell Bildern das Potenzial zuschreibt, Wahrnehmungen der Welt zu produzieren.¹⁶¹ Ferner wird Bildern grundlegend Macht zugesprochen, was aufgrund der starken Vernetzung und komplexen Struktur gegenwärtig verschiedenste gesellschaftliche, soziale und politische Bereiche tangiert, durchdringt und beeinflusst. Insbesondere durch das Internet werden Möglichkeiten eröffnet, Bilder schneller zu verbreiten und einer noch breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen als durch die »klassischen« Massenmedien. Dies ist sicherlich auch der Dominanz von Bildern additional zuträglich. In Bezug auf die sozialen Netzwerke ist anzumerken, dass die Macht und der – wenngleich oftmals subjektive – Wert von Bildern durch Funktionen wie Likes & Shares zudem messbar gemacht werden. In Zusammenhang mit Bildern und Virtualität kann überdies für ein Verschwimmen der Differenz zwischen image und picture argumentiert werden. Definiert Mitchell picture als die Erscheinung des immateriellen Bildes in einem materialen Medium, so muss die Materialität von Bildern im Bereich der Virtualität in Frage gestellt werden. Das immaterielle Bild (image) tritt demnach immateriell als picture in Erscheinung, insofern sich Virtualität im Gegensatz zur materiellen Welt selbst durch Immaterialität auszeichnet. Neue Medien wie soziale Netzwerke erfordern demnach ein Überdenken und eine Neuanpassung bereits formulierter Konzepte und Theoreme. Im Kontext von Literatur, Bild und Virtualität ist ferner zu hinterfragen, ob das Bild gegenwärtig gerade in den sozialen Netzwerken Sprache in Form von Text bereits zu ersetzen beginnt. Dies ist insbesondere auch für die

158 Ebd., S. 214.

159 Vgl. ebd., S. 214.

160 Ebd., S. 233.

161 Vgl. ebd., S. 294.

Selbstdarstellung bzw. Selbstinszenierung im Netz von Relevanz, wenn gegenwärtig bereits eine sogenannte ›Selfie-Gesellschaft‹ postuliert wird, wobei Selfies »Bilder von sich und Freunden oder von sich selbst an einem besonderen Ort oder bei einem besonderen Ereignis [bezeichnen], die über das Social Web publiziert werden.«¹⁶² Wenn Selbstthematization nicht nur textuell oder verbal, sondern auch visuell geschieht, müsse sie Markus Schroer zufolge nicht mehr zwingend über die Introspektive erfolgen, sondern könne dies auch über Dinge oder Objekte tun.¹⁶³ Ziel dieser öffentlichen und expressiven Selbstthematization sei laut Günter Burkart das Gesehenwerdenwollen und die Selbstpräsentation, wobei er jene Merkmale als Teil einer modernen Bildkultur annimmt, an deren Entstehung die neuen Medien wesentlich beteiligt seien.¹⁶⁴ Überdies ließe sich, wie Wolfgang Kraus anmerkt, gegenwärtig eine Zunahme der Veralltäglichen biographischer Selbstreflexion beobachten, während der Selbstinszenierung in der Autobiographie ein normatives Modell der Identitätskonstruktion zugrunde liege.¹⁶⁵ Gerade das Gesehenwerdenwollen durch die Akzentuierung des besonderen Moments stellt eine klare Abgrenzung und einen Kontrast zum autobiographischen Schreiben und der Selbstkonstruktion in der Autobiographie, deren Intention in einem ›Gelesenwerdenwollen‹ besteht, dar. Zudem werden zwar auch in Autobiographien besondere Momente betont – so thematisieren beispielsweise *Panikherz* und *Strobo* vor allem absurde Momente –, jedoch können auch dann Differenzen des Inhalts aufgezeigt werden, wenn Selfies zumeist das Schöne und Perfekte, Autobiographien hingegen das Absurde und Abnorme thematisieren. Bei der Darstellungsform bestehen Unterschiede sowohl in formaler, d.h. visuell gegenüber textuell, als auch struktureller Perspektive, da die Thematisierung in den sozialen Netzwerken selektiv und dokumentarisch ist. Es handelt sich also um Merkmale, die dem Autobiographischen explizit nicht zugesprochen werden. Charakteristisch für soziale Netzwerke ist es, den Fokus auf eine kurzweilige Unterhaltung und Kommunikation zu richten,¹⁶⁶ was ebenso für die Selbstthematization gilt. Anzunehmen ist daher, dass Bilder aufgrund der für die Rezeption relevanten Wahrnehmungsmodi für jene Motivation und Intention besser geeignet sind als Text. Ferner ist darauf zu verweisen, dass die Selbstthematization in den sozialen Netzwerken selbstreferentiell wird,¹⁶⁷ während Selfies keinen selbstreferentiellen Charakter aufweisen. Dennoch handelt

162 A. Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 235.

163 Vgl. M. Schroer: Selbstthematization. Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 43.

164 Vgl. Burkart, Günter: Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematization?, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 29.

165 Vgl. ebd., S. 28.

166 Vgl. A. Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 110.

167 Vgl. M. Schroer: Selbstthematization. Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 432.

es sich aber um Bilder, die die Wahrnehmung der Welt und des Selbst verändern und damit eigene Wirklichkeiten konstruieren, wobei die Wirksamkeit jenes Effekts beispielsweise durch Likes & Shares als soziale Währung noch verstärkt wird. Bernhard Pörksen argumentiert sogar für die These, es handle sich bei Shares, d.h. dem Akt des Teilens in den sozialen Netzwerken, um eine »Mini-Sequenz im Fluss der persönlich-privaten Selbstdarstellung.«¹⁶⁸ Ebenso ist der Diskurs um die Manipulationsmöglichkeiten von Bildern allein schon durch die Verwendung standardisierter Filtereinstellungen im Kontext von Wirklichkeitskonstruktion und der Authentizität des Dargestellten und/oder der Darstellung von Relevanz. Die Ausführungen lassen sich nicht auf die Selbstinszenierung von Personen, sondern auch auf die Darstellung von Erlebnissen und Erfahrungen im Netz beziehen, die ebenfalls zunehmenden visuell anstatt textuell verhandelt werden.

2.3.2 Autobiographie, Weblogs, Facebook, Instagram – strukturell-konzeptueller Wandel

Für die Untersuchung des strukturell-konzeptuellen Wandels von Autobiographien im Kontext von Virtualität ist zunächst eine Differenzierung zwischen der Darstellung und dem Dargestellten erforderlich. Während das Dargestellte im Kontext der Modifikation der Inhalte und somit werkimmanent untersucht wird, beziehen sich die nachstehenden Erörterungen auf formale Aspekte sowie mit der Form einhergehende Strukturen, Konzepte und Dynamiken wie Intermedialität oder spezifische Eigenschaften und Wirkmechanismen von Text-Bild-Relationen. Dennoch bleiben Überschneidungen zwischen Darstellung und Dargestelltem nicht aus, wie etwa bei der Differenz zwischen picture und image oder der Untersuchung von Intertextualität als literarisches Stilmittel sowie Intermedialität als formal-strukturelles Konzept.

Bereits die Emblemik des Mittelalters »etabliert mit der Kombination von Bildmotiv und textueller Über- und Unterschrift ein bewährtes Muster für die mediale Arbeitsteilung von Text und Bild.«¹⁶⁹ Grundlegend bezeichnet das Emblem eine Kunstform, deren Hauptcharakteristikum in einer speziellen Bild-Text-Kombination besteht. William Heckscher und Karl-August Wirth definieren das Emblem im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* als eine Kunstform, »die durch die Vereinigung von Wort und Bild zu einem in sich geschlossenen allegorischen

168 Pörksen, Bernhard: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München: Carl Hanser Verlag 2018, S. 35.

169 C. Benthien/B. Weingart: Handbuch Literatur & visuelle Kultur, S. 12.

Gebilde gekennzeichnet [...] [ist].«¹⁷⁰ Bei der Allegorese ist darauf zu verweisen, dass sie im Emblem zur Gestaltungsform wird, handelt es sich hierbei im Mittelalter doch um eine rein exegetisch gebrauchte Methode. Wird die Allegorese dagegen zur Form, so müssen Darstellung und Ausdeutung verknüpft auftreten.¹⁷¹ Charakteristisch für Embleme und ihre Text-Bild-Kombinationen ist eine Dreierstruktur aus einem Bild (>pictura<), einer knappen, pointierten Überschrift (>inscriptio< oder auch Motto) und einem kurzen, oftmals versartigen Text (>subscriptio<).¹⁷² Es gilt zu beachten, dass Embleme Begriffsbilder und nicht etwa Abbildungsbilder repräsentieren. Bernhard Scholz konstatiert daher, Embleme müssten als Bildzeichen für Universalien im Kontrast zu Abbildungen von Dingen gefasst werden.¹⁷³ Weiterführend verweist Carsten-Peter Warncke darauf, dass nicht das Bild als Abbild Gegenstand einer ideellen Priorität des Bildes sei, sondern sich die ideelle Priorität auf den auszulegenden Sachverhalt beziehe, welcher durch das Bild repräsentiert werde.¹⁷⁴ Heckscher und Wirth schreiben dem Emblem zudem die Struktur eines Rätsels in Bildform zu.¹⁷⁵ Indem der Adressat eines Emblems indirekt an diesem durch die inhaltliche Synthese der Einzelteile im Sinne einer Schlussfolgerung bzw. der eigentlichen Aussage des Emblems beteiligt werde,¹⁷⁶ käme dem Emblem eine phänomenale Dimension zu, d.h. Embleme gehörten nicht nur dem ästhetischen Bereich an.¹⁷⁷ Die Emblematisierung muss folglich auch als Form und System zugleich beschrieben werden. Benthien versteht die Funktionsweise von Emblemen primär entsprechend eines Interaktionsmusters der Verankerung, insofern der Text die Auslegung des Bildes übernehme, während das Bild wiederum den Text beglaubige und diesem Evidenz verleihe.¹⁷⁸ Im Kontrast zur emblematischen Struktur steht hingegen die Relaisfunktion, bei der es sich um ein Verhältnis der Komplementarität und gegenseitigen Ergänzung von Text und Bild im Dienste der gemeinsamen Aufgabe handelt.¹⁷⁹ Eine Relaisfunktion kann auch dem Zusammenwirken von Text

170 Heckscher, William/Wirth, Karl-August: »Emblem, Emblembuch«, in: Otto Schmitt (Hg.), Email – Eselsritt (= Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band 5), Stuttgart: Metzler 1959, S. 85.

171 Vgl. Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1987, S. 165ff.

172 Vgl. ebd., S. 165.

173 Vgl. Scholz, Bernhard F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 209.

174 Vgl. C.-P. Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte, S. 169.

175 Vgl. W. Heckscher/K.-A. Wirth: Emblem, Emblembuch, S. 95ff.

176 Vgl. C.-P. Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte, S. 171ff.

177 Vgl. Sulzer, Dieter: Traktate zur Emblematisierung. Studien zur Geschichte der Emblematisierung, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1992, S. 60.

178 Vgl. C. Benthien/B. Weingart: Handbuch Literatur & visuelle Kultur, S. 12.

179 Vgl. ebd., S. 12.

und Bild in den sozialen Netzwerken und auf Weblogs zugeschrieben werden. Ferner nimmt Gabriele Rippl eine dreifache Einteilung von Text-Bild-Beziehungen vor: es könne sich erstens um Schrift-Bilder produzierende typographische Experimente, zweitens um Texte, die mit Abbildungen, also konkreten Bildern, versehen seien und drittens um Texte, die intermediale Bezüge herstellten, indem sie das Bildmedium verbal evozierten,¹⁸⁰ handeln. Mitchell kontrastiert Literatur und Bildkünste anhand der Differenz zwischen räumlichen und zeitlichen Künsten, zwischen dem Ikonischen gegenüber dem Symbolischen sowie dem Verbalen gegenüber dem Visuellen.¹⁸¹ Insbesondere die Gegenüberstellung von räumlichen und zeitlichen Künsten wird bereits von Lessing in seinem Aufsatz über die Laokoon Gruppe thematisiert, wenn er anführt, dass »die Zeitfolge [...] das Gebiet des Dichters [ist], so wie der Raum das Gebiet des Malers.«¹⁸² Ferner argumentiert Mitchell bei der Bild-Text-Problematik für Heterogenität repräsentierende Strukturen innerhalb des Feldes des Sichtbaren und Lesbaren. Ein Vergleich der Bild-Text-Relation sei kein notwendiges Verfahren, da vielmehr der notwendige Gegenstand vielmehr in der Gesamtheit der Relationen zwischen den Medien bestünde:

Die Bild-Text-Relation in Film und Theater ist nicht bloß eine technische Frage, sondern eine Konfliktstätte, ist ein Neues, wo politische, institutionelle und soziale Antagonismen sich in der Materialität der Repräsentation selbst darstellen.¹⁸³

Überdies ließe sich die Text-Bild-Problematik auch innerhalb der einzelnen Künste und Medien aufzeigen,¹⁸⁴ d.h. es handelt sich sowohl um ein medien-, und darstellungsübergreifendes als auch medien-, und darstellungsinternes Phänomen. Während Mitchell seine Argumentation lediglich auf Film und Theater bezieht, ist diese auch auf gegenwärtige Phänomene wie die sozialen Netzwerke übertragbar. Weiterhin muss bei der Analyse der Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur und der Kombination von Text mit anderen Medien das Konzept der Intermedialität berücksichtigt werden. Mithilfe des Konzepts kann die Überführung des Autobiographischen in den Bereich der Virtualität strukturell-konzeptuell nachvollzogen werden, woraufhin die Untersuchung der spezifischen intermedialen Formen autobiographischer Formate im Sinne digitaler Literatur erfolgt. Hierbei werden insbesondere die Wirkmechanismen und Effekte auf das Autobiographische herausgearbeitet. Es wird zudem aufzuzeigen sein, inwiefern Intertextualität

180 Vgl. Rippl, Gabriele: »Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse«, in: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 145.

181 Vgl. W. J.T. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 139.

182 Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5/2, Berlin: Suhrkamp 1990, S. 130.

183 W. J.T. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 147.

184 Vgl. ebd., S. 152.

in Autobiographien ›außerhalb‹ der Virtualität als literarisches Stilmittel eingesetzt werden kann, während Intermedialität im Kontext von Weblogs und den sozialen Netzwerken zwar die Darstellungsform prägt und modifiziert, es sich dabei jedoch mehr um einen formalen und weniger literarischen und/oder ästhetischen Aspekt im Sinne von Stil handelt. Im Kontext von Text-Bild-Kombinationen spielt erneut die Konzeption des Pictorial Turn eine Rolle, wenn Erich Straßner beispielsweise für den Übergang von einer weitestgehend schriftorientierten Kultur zu einer Kultur der Bild-, bzw. Telepräsenz und der audiovisuellen Diskurse argumentiert, d.h.

[w]o Inhalte sprachlich nicht befriedigend transportiert werden können, oder wo geglaubt wird, daß sie nicht ankommen, wird versucht, sie durch Bilder oder Bildfolgen transparent zu machen.¹⁸⁵

Hierbei würden sich sprachliche und visuelle Texte unter der Voraussetzung durchdringen, dass man Realität besser in Bildern verdichten könne als in Worten.¹⁸⁶ Gerade das Internet verändere die Grenzziehungen zwischen Bild, Sprache und Schrift durch semiotische Praktiken, da neben die Verschriftlichung der Sprache nun die Verbildlichung der Schrift trete.¹⁸⁷ Charakteristisch für Text-Bild-, bzw. Bild-Text-Formate seien Eigenschaften wie Simulation, Interface, Immaterialität, Simultaneität, Flüchtigkeit, Beschleunigung, die Steigerung der Komplexität, die Auflösung der räumlichen und zeitlichen Dimensionen, die Auflösung der Einheit und Kontinuität des normalen Wahrnehmungsraumes, Leseverlust sowie Sprachverlust bzw. Sprachlosigkeit.¹⁸⁸ Straßner stellt überdies insbesondere die Dominanz des Bildes heraus, die er in Relation zum ›Alter‹ des jeweiligen, verwendeten Mediums aufzeigt. So seien erstens Bildanteil und Bildintensität desto höher, je jünger das Medium sei. Zweitens trete der Text umso mehr in den Hintergrund, je jünger das Medium sei. Drittens sei der Grad der Emotionalität der Bild-, und meist auch Textgestaltung desto höher, je jünger das Medium sei. Und schließlich könne das Bild den Text desto eher ersetzen, je jünger das Medium sei.¹⁸⁹ Die Argumentation ist im Kontext von Autobiographie und Virtualität gegenwärtig insofern zu berücksichtigen, als sich nicht nur zwischen Autobiographien ›außerhalb‹ und ›innerhalb‹ der Virtualität ein Wandel hinsichtlich verschiedener Aspekte vollzieht, sondern auch im Bereich der Virtualität selbst, d.h. beispielsweise zwischen autobiographischen Formen auf Weblogs und in den sozialen Netzwerken. Der Wandel

185 Straßner, Erich: Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation, Tübingen: De Gruyter 2002, S. 1.

186 Vgl. ebd., S. 1.

187 Vgl. ebd., S. 11.

188 Vgl. ebd., S. 1.

189 Vgl. ebd., S. 21.

lässt sich daher nicht nur auf der ›Makroebene‹ virtuell/nicht-virtuell, d.h. hinsichtlich der Materialität der Form, sondern auch medienintern im Internet selbst auf der ›Mikroebenen‹, d.h. strukturell, jedoch bei kongruenter Materialität der Form, nachvollziehen. So wird zu zeigen sein, dass sich die Darstellungsformen von Weblogs und sozialen Netzwerken im Generellen unterscheiden, aber auch zwischen *Facebook* und *Instagram* Unterschiede bestehen. Die Dominanz des Bildes ist somit nicht nur bezüglich des Makrophänomens des Medienwechsels zu untersuchen, da die angeführten Proportionalitäten vielmehr intramedial auf spezifische Phänomene unter Einbezug der Analyse einer zunehmenden bzw. abnehmenden Komplexität der Struktur der Darstellungsform ausgeweitet werden müssen. Straßner formuliert des Weiteren drei wesentliche Funktionsweisen bzw. Charakteristika von Bildern. Zum einen handle es sich bei Bildern um Momentaufnahmen, d.h.

Bilder sind Momentaufnahmen, obwohl Augenblicke nicht isolierbar, sondern Teile einer längerwährenden Perzeption sind. Sie vermitteln Vorstellungen, gelten als authentisch. Sind Bilder nicht manipuliert, lügen sie nicht, sind sie archivierbare Dokumente. Bilder bieten schnell konsumierbares Wissen, bequeme Information. Bilder sind attraktiv [und] besitzen einen hohen Reizwert [...].¹⁹⁰

Zum anderen seien Bilder abhängig von der materiellen Repräsentation, insofern sie auf ein Medium der materiellen Realisation angewiesen seien.¹⁹¹ Außerdem wiesen Bilder Wirklichkeitsnähe auf, da

[s]ie [...] sich an der wahrnehmbaren Realität [orientieren]. Sie sind offen für Auswertung. Sie können Synoptizität erzielen, indem sie Dinge, die real so nicht vorhanden sind, gleichzeitig darstellen. Sie können aber auch Gegensätze sichtbar machen, ohne daß diese erklärt werden müssen.¹⁹²

Auch der Aspekt der Gleichzeitigkeit bzw. des Nebeneinanders des Dargestellten in Bildern wird bereits von Lessing aufgegriffen. Dieser argumentiert, die Malerei könne keine fortschreitenden Handlungen, sondern lediglich Körper oder Handlungen nebeneinander darstellen. Die Darstellung aufeinanderfolgender Handlungen sei Gegenstand der Poesie.¹⁹³ Neben der Formulierung einiger Funktionsweisen und Eigenschaften von Bildern im Allgemeine weitet Straßner diese auf Bild-Text-Kombinationen und die Funktionalität von Bildern innerhalb jenes Komplexes aus. Er schreibt Bildern diesbezüglich eine darstellende Funktion gegenüber dem Text zu,

190 Ebd., S. 13.

191 Vgl. ebd., S. 14.

192 Ebd., S. 13.

193 Vgl. G. E. Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2, S. 116.

wonach Bilder dessen Inhalt veranschaulichten, d.h. in bestimmter Weise sei die Abbildung gegenüber dem Text redundant. Sie könne aber genutzt werden, um das Textverständnis zu überprüfen, da das Bild eine zweite Aufnahmemöglichkeit biete.¹⁹⁴ Überdies liefere das Bild eine gliedernde, kohärenzstiftende und reduktive Makrostruktur der Textinhalte und besitze daher Ordnungsfunktion.¹⁹⁵ Und schließlich käme dem Bild eine Interpretationsfunktion zu, wobei

[b]ei der interpretierenden Funktion des Bildes [...] davon ausgegangen [wird], daß dieses schwer verständliche Inhalte des Textes veranschaulichen kann, etwa durch Analogien oder visuelle Metaphern. Das Bild konkretisiert die Textaussage.¹⁹⁶

Während Straßner also ein Verhältnis bestimmt, bei dem das Bild subsidiär für den Text wirkt, ist gegenwärtig vielmehr zu untersuchen, inwiefern sich die Relation bei sozialen Netzwerken und Weblogs verändert, was in Zusammenhang mit der Dominanz des einen Mediums über das andere steht. Diesbezüglich argumentiert Straßner primär für eine wechselseitige Ergänzung, wonach beide durch ihre spezifischen Eigenschaften die Eigenschaften des jeweils anderen erweiterten.¹⁹⁷

Im Mittelpunkt der Untersuchung der Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur, die einer strukturellen Abfolge von Autobiographien in Form von Printmedien über das Phänomen des Weblogs zu den sozialen Netzwerken *Facebook* und *Instagram* folgt, stehen die spezifischen Text-Bild-Relationen in Zusammenhang mit Intertextualität und Intermedialität. Die Wahl der Abfolge ist im Entstehungszeitpunkt der genannten Untersuchungsgegenstände begründet, d.h. es handelt sich bei der Analyse um eine Vorgehensweise vom »ältesten« zum »jüngsten« Format, wobei der Entstehungszeitpunkt selbst kein Teil der Auseinandersetzung ist. Vielmehr ist auf die durch das Internet veränderten Darstellungsmöglichkeiten einzugehen, welche folglich im Kontext von Autobiographie als Printmedium keine Rolle spielen. Deutlich wird dabei, dass sich die Modifikation zwischen den Phänomenen in Form formal-konzeptueller Brüche mit Konventionen der zu untersuchenden Aspekte des dem jeweiligen Phänomen Vorausgehenden vollzieht, was letztlich in einer Zu-, bzw. Abnahme der Komplexität der Struktur, also der Anzahl der integrierten und miteinander wechselwirkenden Medien, mündet. Ferner ist aufzuzeigen, inwiefern auch das Bild als solches modifiziert bzw. in seiner Materialität verändert wird und wie sich seine Bedeutung und Funktion in Kombination mit Text verhält. Die erste Modifikation vollzieht sich zwischen der Autobiographie als Printmedium und dem Weblog, wobei der formal-

194 Vgl. E. Straßner: Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation, S. 20.

195 Vgl. ebd., S. 20.

196 Ebd. S. 20.

197 Vgl. ebd., S. 19.

konzeptuelle Bruch in Form eines Medienwechsels bzw. Medientransfers erfolgt, im Zuge dessen das Autobiographische in den Bereich der Virtualität eingeführt wird. Zu betonen sind vorrangig die veränderten medialen Dispositionen, wodurch sich neue Darstellungsmöglichkeiten auftun, Hierbei lässt sich aufzeigen, dass veränderte mediale Grundstrukturen und ein veränderter medialer Kontext ebenso einen Wandel der ästhetischen Strukturen von Autobiographie bedingen. Für die Relation Autobiographie in Printform und Weblog können zwei wesentliche Modulationen festgemacht werden: eine umgekehrte Chronologie sowie Intermedialität in Form von Medienkombinationen. Bezüglich der umgekehrten Chronologie auf Weblogs gilt, dass der aktuellste Beitrag stets ganz oben steht,¹⁹⁸ d.h. die Darstellung ist antichronologisch. Folglich besteht die Differenz zur Darstellungsform der Autobiographie in Printform primär darin, dass diese an keinerlei Vorgaben hinsichtlich der Chronologie gebunden ist, während die umgekehrte chronologische Darstellung auf Weblogs bedingt durch Softwares nicht verändert werden kann. Das Konzept der Intermedialität stellt eine Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten auf Weblogs im Gegensatz zu Autobiographien in Printform dar, insofern letztere aufgrund der medialen Disposition ausschließlich Intertextualität aufweisen können. Dies gilt sowohl für *Panikherz* als auch für *Strobo*, wobei *Strobo* zunächst als Printmedium betrachtet werden soll. Die Bezugnahme auf Drogen und Drogenkonsum erfolgt als eines der vorherrschenden Sujets in *Strobo* teils implizit durch intertextuelle Bezüge: »Ich lese zum zehntausendsten Mal Rainald Goetz' Rave und denke mir: Entweder du schreibst richtig, nur noch, oder du lässt es bleiben.«¹⁹⁹ *Rave* wird hier zum Symbol für Exzess und Rausch und dient gleichzeitig als Vorbild bezüglich des Schreibens. Weiterhin werden intertextuelle Bezüge nicht direkt thematisiert, sondern mittelbar durch Stichworte hergestellt, wie etwa durch das Gedicht *Der Panther* von Rilke: »Ich sitze den ganzen Tag in der Arbeit, schaue durch meine Excel-Tabelle wie der Panther durch die Stäbe [...].«²⁰⁰ Nicht nur auf literarische Werke anderer Autoren wird angespielt, sondern ebenso auf Blog-Posts: »Ich sage vielleicht ›endkrass‹ oder ›anders krass‹, korrigiere ich Bomecs letzten Blogeintrag, aber niemals ›oberkrass‹.«²⁰¹ Ferner dienen Song-Titel bekannter Bands als Zustandsbeschreibung des eigenen Befindens: »Led Zeppelin, so wie früher. ›Dazed and confused‹, das kann ich mittlerweile auch von mir behaupten.«²⁰² Intertextuelle Bezüge in *Panikherz* sind oftmals aus dem eigentlichen Kontext herausgelöst und werden symbolisch auf Geschehnisse des eigenen Lebens übertragen:

198 Vgl. A- Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 60.

199 Airen: *Strobo*, Berlin: Ullstein 2010, S. 73.

200 Ebd., S. 82.

201 Ebd., S. 146.

202 Ebd., S. 152.

Nachher würde ich zur Junkiebank am Bahnhof Zoo (wo denn sonst?) gehen, dort war die »Reisebank«, da bekam man mit Kreditkarte und Ausweis Geld, falls man sein »Unter Null«-Tagebuch gerade nicht dabei hatte.²⁰³

Ein intertextueller Bezug besteht hier zu *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* von Christiane F. und *Unter Null* von Bret Easton Ellis. Es sind weniger die Titel der Werke, als vielmehr wesentliche Stereotypen daraus, die als intertextuelle Bezüge dienen. So beispielsweise auch, wenn von »Christiane-F. Ästhetik«²⁰⁴ als Ausdruck für ein Motiv auf einem Billboard gesprochen wird, das genau jene Ästhetik verwendet, ohne dass diese genauer charakterisiert werden würde. Der Dichter Rainer Maria Rilke dient weiterhin zur Veranschaulichung einer bestimmten Gemütsstimmung: »So lang Gottschalk noch blond – wenn auch, so er selbst, mittlerweile HERBSTBLOND – ist, muss man bezüglich der eigenen Endlichkeit nicht in Rilkestimmung verfallen.«²⁰⁵ Auch besteht eine Bezugnahme auf Theoreme, deren Fachbegriffe explizit nicht verwendet werden, wie im Fall des *mise en abyme*: »Ich muss, wie immer bei Costello, an Bret Easton Ellis denken, fotografiere das Bild und schicke Ellis per iMessage dieses Bild vom Bild.«²⁰⁶ Invers hierzu werden wiederum Konzepte unter der Verwendung des Fachbegriffs eingeführt, ohne ihn näher zu erläutern, das Wissen um diesen wird dann vorausgesetzt: »Ragt, in einem Wald aus Zeichen, genau hier also jeweils gegenwartsangepasst das EMBLEMATISCHE Motiv der westlichen Welt in einen leer gefrühstückten Himmel?«²⁰⁷ Ferner weisen sowohl *Panikherz*, als auch *Strobo* hinsichtlich der Darstellungsform Besonderheiten auf, die trotz des rein Textuellen als Visualisierungen begriffen werden können. So werden in *Strobo* das innere Erleben und die Wahrnehmung des Autors durch die Struktur des Textes formalisiert, indem ein fragmentierter Satzbau die fragmentierte Wahrnehmung widerspiegelt und der parataktische Satzbau dem inneren Bewusstseinsstrom folgt:

Ist irgendeiner hier drin, der das nicht checkt? In solchen Momenten ist alles erlaubt, und so schaut es jetzt auch aus. Unter dem verführerischen Schleier des Sounds wiegt sich alles in Ekstase. Verschwitzte Gesichter, die Augen geschlossen, nach oben gedreht, nur weiße Ränder. Aus jedem fließen Bewegungen.²⁰⁸

In *Panikherz* hingegen wird ein struktureller Bruch des Textes durch eingeschobene Song-Zitate und die Verwendung von Versalien erzeugt. Jedoch stellen sowohl die intertextuellen Bezüge als auch die Visualisierungen in *Strobo* und *Panikherz* nicht

203 Von Stuckrad-Barre, Benjamin: *Panikherz*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016, S. 332f.

204 Ebd., S. 302.

205 Ebd., S. 515.

206 Ebd., S. 298.

207 Ebd., S. 300.

208 Airen: *Strobo*, S. 148f.

ausschließlich Merkmale bzw. Konzepte der Darstellungsform dar, da es sich zudem um Aspekte handelt, die eine mittels Stils generierte literarische Authentizität erzeugen und somit auch als werkimmanente Phänomene aufgefasst werden müssen. Bei *Strobo* besteht überdies die Besonderheit, dass dem Werk primär Airen's früherer Blog *live* zugrunde liegt, wenngleich es sich nach Aussage des Herausgebers Marc Degens nicht um einen abgedruckten Weblog, sondern um »ein[en] von mehreren Personen [...] lektorierte[n] episodenhafte[n] Roman, der redigiert, umgestellt, ergänzt und gekürzt wurde[,]«²⁰⁹ handelt. An diesem besonderen Beispiel lässt sich aufzeigen, dass sich der vorab nachgezeichnete Medienwechsel vom Printmedium zu im Netz veröffentlichten Texten auch invers vollziehen kann, was ebenfalls zu einer Modifikation der Darstellungsform führt. Aus der Ästhetik des Weblogs ergibt sich, dass diese bei *Strobo* hauptsächlich die werkimmanente Struktur betrifft, da *live* nur sehr bedingt Intermedialität aufweist und beinahe ausschließlich textbasiert ist. Die Untersuchung bezieht sich hierbei ausschließlich auf die gegenwärtig noch im Netz befindliche ›Version‹, insofern die *Strobo* zugrunde liegenden Posts nicht mehr abrufbar sind. Lediglich der Titel *live* ist durch ein Bild hinterlegt,²¹⁰ zudem befinden sich zwischen den von Airen verfassten Posts Hinweise in Text-, und Videoformaten auf die Veröffentlichung von *Strobo*. *Live* stellt daher auch eine spezielle Form des Blogs dar, d.h. einen sogenannten Litblog, wobei Turkowska konstatiert, dass auch Texte auf Weblogs in der traditionellen Textstruktur verbleiben könnten und es demnach fraglich sei, ob Blogs überhaupt als eigene Gattung der Internetliteratur gelten würden.²¹¹ *Strobo* und *live* unterscheiden sich somit hauptsächlich dadurch, dass die antichronologische Struktur der verfassten Einträge bei *Strobo* als Printmedium aufgehoben wird, d.h. im Gegensatz zu *live* ist *Strobo* größtenteils chronologisch strukturiert. Der zweite formal-konzeptuelle Bruch vollzieht sich zwischen Weblogs und sozialen Netzwerken, wofür die Plattform *Facebook* beispielhaft angeführt werden soll. Hauptaspekt der Modifikation der Darstellungsform ist dabei die Zunahme der integrierten Medien vor allem durch Bild-, und zunehmend auch Videoformate, woraus ebenso eine zunehmende Dominanz des Bildes gegenüber dem Text resultiert. Während Weblogs also durchaus aufgrund medialer Dispositionen Intermedialität im Sinne von Medienkombinationen aufweisen können, gerade Litblogs wie *live* jedoch primär textbasiert verbleiben, beruht *Facebook* auf der Kombination verschiedener Medien. Dies gilt nicht nur für die Selbstdarstellung, sondern für die Darstellung von Ereignissen und Erlebnissen ganz allgemein. Ferner wird hierbei erkennbar, wie die spezifi-

209 Degens, Marc: »Strobo: Das Blog, das Buch, Airen's erster Roman«, www.satt.org/literatur/10_03_strobo.html vom 31.03.2010.

210 Vgl. Airen: *Live*, <https://airen.wordpress.com/>

211 Vgl. E. Turkowska: *Literatur auf der Datenautobahn: zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter*, S. 36.

schen Darstellungsformen und Wirkmechanismen bzw. Intentionen der jeweiligen Plattform zusammenwirken. So ist *Facebook* wesentlich mehr auf Dokumentation und Vernetzung ausgerichtet als Weblogs, insofern für letztere angenommen werden kann, dass sich aufgrund der jeweils verhandelten Thematiken und Inhalte eine bestimmte Leserschaft herausbildet, während die Vernetzung zwischen den einzelnen Lesern sekundär ist. Soziale Netzwerke hingegen weisen diejenige Architektur auf, welche Schmidt als eng mit Formen sozialer Organisation verbunden ansieht, wodurch ferner eine gemeinsame Infrastruktur für Kommunikation oder Interaktion entstehe.²¹² Die Besonderheit von *Facebook* bestünde zudem, so Ebersbach, Glaser und Heigl, in einem Fokus auf kurzweilige Unterhaltung und Kommunikation.²¹³ Ebenso sei die hohe Frequenz und Geschwindigkeit der Kommunikate Kennzeichen der Medienumgebung des Internets.²¹⁴ Verstärkt wird die gegenseitige Vernetzung überdies durch Likes & Shares, welche in die Profilseiten der Nutzer eingespeist werden, wie auch durch Markierungen von Nutzern bzw. deren Profilseiten in Texten oder auf Bildern. Wagenbach begreift die sogenannte *Facebook* Timeline weiterhin als Form der Hyperdokumentation in Folge der in den sozialen Netzwerken allgegenwärtig geforderten Dokumentierung von Alltag.²¹⁵ In diesem Kontext werden gerade die von Straßner konstatierten Eigenschaften der Wirklichkeitsnähe und des hohen Reizwerts, welche er Bildern zuschreibt, bedeutsam, ebenso wie deren Funktion, Inhalte transparent zu machen und diese in darstellender Art und Weise zu veranschaulichen. Insofern Bilder auf *Facebook* Teil der Dokumentation von Alltag und der Selbstdarstellung in Form von Selfies sind, d.h. zumeist nicht als Fotografien gemäß einem Kunstwerk aufgefasst werden dürfen, kann für die These argumentiert werden, dass sie im Sinne der Darstellungsform und damit Rezeption sowohl der angeführten Vernetzung als auch der kurzweiligen Kommunikation bzw. der hohen Frequenz und Geschwindigkeit von Kommunikation in den sozialen Netzwerken zuträglich sind. Bei der Plattform *Instagram* besteht die Besonderheit, dass das Netzwerk grundlegend bildbasiert ist, d.h. im Kontrast zu *Facebook* nimmt die Dominanz des Bildes nochmals zu. Des Weiteren erfolgt eine zunehmende Integration von Videoformaten wie beispielsweise sogenannten ›Stories‹, d.h. kurzen Videosequenzen, die nach 24 Stunden wieder von der Profilseite des jeweiligen Nutzers entfernt werden, sollte dieser eine Story nicht explizit archivieren. Markant ist

212 Vgl. J. Schmidt: Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0, S. 25.

213 Vgl. A. Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 110.

214 Vgl. A. Nünning, Ansgar/J. Rupp: The Internet's New Storytellers': Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht, S. 6.

215 Vgl. Wagenbach, Marc: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, München: utzverlag 2012, S. 136.

dabei, dass ›Story‹ keine Narration mehr im Sinne von Text bezeichnet. Text fungiert auf *Instagram* als sogenannte ›Caption‹, d.h. er erfüllt lediglich eine erörternde Funktion gegenüber dem Bild, in Folge dessen hierbei die von Straßner formulierte Funktionalität in der Bild-Text-Kombination²¹⁶ umgekehrt wird. So hat der Text auf *Instagram* eine darstellende Funktion gegenüber dem Bild, übernimmt die vormals dem Bild zugeschriebene Ordnungsfunktion und interpretiert dieses daher teilweise. Zudem lässt sich ein Wandel der Strategien plattforminterner Vernetzungen bei *Instagram* im Gegensatz zu *Facebook* feststellen. Zwar können sich Nutzer auch auf *Instagram* gegenseitig auf ihren Bildern markieren und damit verlinken, eher erfolgt die Vernetzung jedoch über sogenannte ›Hashtags‹, wobei diese Art der Vernetzung universaler ist, insofern unter den einzelnen Hashtags alle mit einem jeweiligen Schlagwort versehenen Bilder auffindbar werden. Es handelt sich somit nicht mehr um eine Vernetzung zwischen ›Freunden‹ und ›Followern‹, sondern um eine Nutzer-Community-Vernetzung. Damit einhergeht die generelle Motivation bzw. Intention der Plattform. Liegt der Fokus von *Facebook* auf der Vernetzung zwischen ›Freunden‹ und der Dokumentation des Alltags unter Einbezug von Selbstdarstellung, Selbstinszenierung und der virtuell-öffentlichen Auseinandersetzung mit verschiedenen Thematiken, die auf der eigenen Profilseite geteilt wird, so rückt *Instagram* vor allem vom Aspekt der Vernetzung zwischen ›Freunden‹ ab. Vielmehr werden diese durch ›Follower‹ ersetzt, d.h. die Intention besteht – stärker als dies bei *Facebook* der Fall ist – in der Präsentation des Alltags, was in Konsequenz zu einem Netzwerk der Teilhabe oder des Zuschauens am Leben anderer führt. Straßner konstatiert, es handle sich bei Bildern um archivierbare Dokumente, welche nicht lügen würden, solange sie nicht manipuliert seien.²¹⁷ Es ist fraglich, ob die auf *Instagram* üblicherweise verwendeten Filtereinstellungen bereits als Bildmanipulation im eigentlichen Sinn gelten können. Festzuhalten ist jedoch, dass sie die Verzerrung des Abbilds der Gesellschaft verstärken, was Holischka als Wirkmechanismus sozialer Netzwerke im Allgemeinen annimmt.²¹⁸ Werden Filtereinstellungen nicht als Manipulation, sondern vielmehr im Sinne von Retusche behandelt, so wird dadurch eine Möglichkeit zur Idealisierung des Dargestellten eröffnet, d.h. die Darstellungsform und ihre Möglichkeiten bedingen die Inhalte wesentlich. Bei *Instagram* ist dies insbesondere dadurch von Relevanz, dass die Selbstdarstellung im Gegensatz zu *Facebook* ihre intrinsische Motivation verliert bzw. die Selbstreferenzialität der Selbstinszenierung entfällt, da sie vermarktet wird. So hat sich gegenwärtig der Beruf des ›Influencers‹ etabliert, d.h. das eigene Leben wird nicht mehr nur zum Selbstzweck dokumentiert, sondern dient gerade durch Kooperationen mit Firmen aus verschiedenen Branchen als Gelderwerbsquelle. Anhand verschiedener Aspekte

216 Vgl. E. Straßner: Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation, S. 20.

217 Vgl. ebd., S. 13.

218 Vgl. T. Holischka: CyberPlaces – Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort, S. 139.

kann demnach aufgezeigt werden, wie sich auf der eingangs formulierten Mikroebene virtualitätsintern ebenfalls immer wieder Modifikationen der Darstellungsform vollziehen, was selbst für Formate gilt, die formal unter die gleiche Kategorie fallen, wie die Kontrastierung von *Facebook* und *Instagram* veranschaulicht.

Im Kontext der Modifikation der Darstellungsform ist zudem der Diskurs um Bilder als pictures gegenüber images zu erörtern. Da es sich um eine literaturwissenschaftliche Betrachtung handelt, soll Mitchells Ansatz in der folgenden Auseinandersetzung auf Literatur übertragen werden. Als vorrangiges Kriterium der Differenz von picture und image wird daher die Eigenschaft der Materialität bzw. Immaterialität von Bildern herangezogen, wobei sich die Gegenüberstellung von Materialität und Immaterialität für die Untersuchung autobiographischer Literatur im Kontext von Virtualität in diverser Hinsicht als produktive Analysekategorie erweist. Sowohl *Panikherz* als auch *Strobo* werden von sprachlichen, d.h. immateriellen, Bildern, geprägt. Diese kommen in *Strobo* vor allem dann zum Einsatz, wenn das innere Erleben und die Verzerrung der eigenen Wahrnehmung dargestellt werden. So beschreibt Airen eine Nacht im Berliner Club Berghain, im Kontext dessen sein Drogenkonsum oftmals stattfindet, folgendermaßen:

Kaum ist die dritte Line in meiner Nase verschwunden, haut auf einmal das Ketamin rein. Alles wackelt und ich mache die Tür auf, und alles wackelt noch viel mehr. Raus. Krass. Nur krasse Typen hier. Ach du Kacke, verreißt es mich. Wo bin ich denn? Alles zerläuft braun und rot, und die Typen hier drin sind ja wohl einfach nur der Hammer! Alles ist so schwul hier unten, alles ist Leder und Haut und Gummi und behaart und riecht nach Sperma, Scheiße und Sex. Alle sind so fest in dem, was sie sind, und ich bin so wacklig und formbar und irre und konfus durch die dunklen Gänge. Ist das richtig? Glatzen starren mich an, Menschen, mit denen ich nichts zu tun habe, auf was für einem Film sind die denn alle, links schwarze Holzkästen, rechts ficken welche, von vorne kommt schrägste Musik. Auf einmal die Erkenntnis: Ich bin in der Hölle.²¹⁹

Verbildlicht wird die literarische Szene einerseits durch die Beschreibung der eigenen Wahrnehmung mittels Farbeindrücken und andererseits durch das Herausstellen einiger materieller Elemente wie Leder, Haut und Gummi sowie bestimmter Gerüche aus der Gesamtszenarie. Ferner wird die eigene Orientierungslosigkeit durch die Metapher der Hölle ausgedrückt, welche wiederum mit der ›Farbgebung‹ der durch den Drogenkonsum bedingten Wahrnehmung der Szene korrespondiert. Die Metaphorik von Himmel und Hölle dient überdies als Analogie der eigenen Befindlichkeit hinsichtlich der Differenz zweier Welten, in denen Airen sich bewegt, wenn er wochentags im Büro arbeitet, die Wochenenden dagegen in Clubs verbringt: »Bei mir ist das Wochenende das Gegenteil von Woche, so wie Himmel das Gegenteil von

219 Airen: *Strobo*, S. 144.

Hölle ist. Auf Erden bin ich nur noch selten zu Besuch.«²²⁰ Durch die Metapher wird das Erleben einer Unvereinbarkeit beider Welten betont. Der inkohärenten, fragmentarischen Wahrnehmung der Wirklichkeit wird durch die unzusammenhängende Aneinanderreihung verschiedener Elemente der unmittelbaren Umgebung Ausdruck verliehen, »zu viel Realismus und alles wird Traum. Blues wird Jazz. Moll wird Chromatik und ›Hier und Jetzt‹ wird ›Immer und überall‹. Eine Stadt. Eine Straße. Ein Baum. Zeit und Raum,«²²¹ wobei es zu einem Verschwimmen von konkreten, bildlichen Gegenständen mit abstrakten Formen kommt. Der für Techno-Clubs typische Sound wird von Airen onomatopoetisch nachgeahmt, d.h. nicht nur die Wahrnehmung wird literarisch visualisiert, sondern ebenso werden akustische Eindrücke sprachlich veranschaulicht:

Ich stehe alleine auf dem Podest und schwinge das beschlaghoste Tanzbein, Hirn schön auf Pille, die Hände schießen im Rhythmus des Stroboskops aus dem Nichts. Bumm Bumm Bumm. Daraschak Daraschak Daraschak Daraschak.²²²

Gleiches gilt für die Karikierung von Personen, wenn diese durch die Imitation der von ihnen verwendeten Sprechweise charakterisiert werden:

Sein größter Prozess steht ihm aber noch bevor: ›Ick war uff Montage und wir warn mit das Haus schon paar Tage eher fertig. Ick also mit Kumpel rischti druff uff Cola un Teile heemjekommen. Se hick da son hässlichen kleen‹ Mickerzweg uff meene Olle liejen. Ick denk, ick sehn ich richtig! Na, hamma den erst ma rischti zusammenjelegt und der Ollen ooch gleeche eene jeschallert. Na, dann hab ick'n am Stuhl gefesselt und mit som Ding hier, som Elektroschocker am Kniee eene verpasst. Dat hat dem erstmal jereicht, da hatta erstma ne Minute nur noch jewackelt. Dann hab ick'n Messer jeholt und ihm vorm Gesicht rumgefuchelt und jesacht, dass ick ihm jetzt dat Ohr abschneide.«²²³

Ebenso werden durch akustische oder visuelle Stereotypen Personen beschrieben, wie die »Bilderbuch-Nazis«²²⁴ oder die »très schwüle [...] Bedienung.«²²⁵ Zudem karikiert Airen seine eigenen Verhaltensweisen in Form bildlicher Neologismen, indem beispielsweise das ständige Kauen bedingt durch den Drogenkonsum als »Kieferzirkus«²²⁶ betitelt wird. Auch wird das äußerliche Erscheinungsbild visualisiert, wenn Airen schreibt, dass er sich »[f]risch gekotzt [...] auf den Weg [macht],«²²⁷ was

220 Ebd., S. 202.

221 Ebd., S. 72.

222 Ebd., S. 100.

223 Ebd., S. 35.

224 Ebd., S. 108.

225 Ebd., S. 43.

226 Ebd., S. 63.

227 Ebd., S. 158.

gleichzeitig als Transformation des Gefühlszustandes ins äußerlich Wahrnehmbare und damit ›Sichtbare‹ fungiert, d.h. das Erscheinungsbild dient als bildlich-konkrete Analogie des abstrakten Inneren. Des Weiteren erzeugen sprachliche Bilder in *Strobo* eine unmittelbare Nähe zum Geschehen, wenn Momente extremer Subjektivität vermittelt werden. So beschreibt Airen seinen Bezug zum Techno als Moment, in welchem er noch einmal vor dem ›Vergängnis blüht‹:

Das ist mein Thema. Die Angst, mit der Unvernunft die Jugend ziehen zu lassen. Lass mich noch einmal vorm Vergängnis blühen, ein Teil einbauen, ein Gramm Pep ziehen, die Mücke hörn wie nie zuvor, tanzen für das Hier und Jetzt. Techno ist das plasmatische Moment, das alles Morgen und Vielleicht mit einem galanten Hauch beiseitestreift. Jetzt. Sound. Style.²²⁸

Das Erlebte bzw. der Bezug zum Geschehen wird durch eine Sprachrhythmik, welche dem ›Rhythmus‹ des Rausches ähnelt, ausgedrückt, wobei gleichzeitig durch die Zusammenführung von ›Vergängnis‹ und ›blühen‹ ein sprachliches Bild des Kontrastes entsteht. Sprachliche sowie akustische Bilder in Form von Metaphern, Symbolen und bildlichen Vergleichen dienen in *Strobo* somit der Konkretisierung des Abstrakten, d.h. des inneren Erlebens, der literarischen Darstellung der subjektiv-verzerrten Wahrnehmung von Welt und Wirklichkeit sowie der Charakterisierung von Personen in Airens Umfeld. Bildlichkeit in Airens Werk ist daher als literarisches Stilmittel zu verstehen, wodurch einerseits Nähe zum Geschehen hergestellt und andererseits das vormals ›Unsichtbare‹ visualisiert wird. Ähnlich wie in *Strobo* finden in *Panikherz* sprachliche Bilder bzw. eine literarische Visualisierung im Kontext der Darstellung des Drogenkonsums Anwendung, beispielsweise bei der Thematisierung des Konsums in einem Club:

Ich ging zum Klo, dafür waren Clubklos ja nun mal bekannt und gemacht, rund um die Toiletten passiert es, da werden die Drogen KONSUMIERT und die Händler sind nie weit. Im Clubklo guckt eigentlich jeder nach unten oder vor sich hin, aber wer Augenkontakt sucht, hat meistens was zu verkaufen. Oder sucht selbst. Der Trick ist, sich viel zu lange die Hände zu waschen – das wird weltweit verstanden als Drogenhandelsanbahnung und geht nonverbal, die Augen treffen sich im Spiegel überm Waschbecken, Augen fragend aufreißen, nicken, mit dem Kopf in Richtung einer Klokabine zucken, da reingehen und nicht abschließen, kurz warten, einen Hunderter parat haben, Tür geht auf, Briefchen gegen Hunderter, danke, tschüss, Tür verriegeln, auf dem Spülkasten die erste Linie klein hacken, die Hack- und Sauggeräusche mit dem Betätigen der Spülung übertönen, fertig.²²⁹

228 Ebd., S. 55f.

229 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 167.

Durch die asyndetische Reihung der einzelnen Vorgehensschritte wird das Rituelle bzw. Automatische stilistisch zum Ausdruck gebracht, das Verhältnis zwischen Discours und Histoire ist ausgeglichen. Dem Leser wird so in ›Echtzeit‹ unter Auslassung der für den Handelnden unnötigen Details vermittelt, dass die Handlung kein aktives Nachdenken mehr erfordert, sondern vielmehr selbst wie im Rausch geschieht. Die Beschreibung hat szenischen Charakter, insofern auch die für den Vorgang des Konsums benötigten Gegenstände einzeln angeführt werden. Das Sujet des Drogenkonsums steht in *Panikherz* zudem generell mit Dunkelheit in Verbindung, wenn der Autor konstatiert, dass

[er] [d]ie dunklen Hauseingänge und Hinterhöfe, Taschenspielergeschicklichkeit im ÖFFENTLICHEN RAUM, diese permanente Anbindung an Klein- und Großstadtkriminalität [...] immer attraktiv [fand] [...].²³⁰

Überdies erfährt der eigentlich bestehende Kontrast zwischen der Absurdität des Drogenkonsums und den Örtlichkeiten des Konsums, d.h. der ›Normalität‹ im Sinne des öffentlichen Raums, durch die Verwendung von Versalien eine formale Visualisierung, was das Paradoxe des Geschehens unterstreicht. Ebenso erfolgt eine szenische Reflexion des bizarren eigenen Verhaltens unter dem Einfluss von Drogen:

Also nahm ich die Stehlampe mit von Zimmer zu Zimmer, ich besaß nur diese eine, die Wohnung aber hatte drei Zimmer, und die Hauptbeschäftigung eines Drogenabhängigen ist es nun mal, beständig im Kreis zu gehen, folglich musste ich dauernd die Stehlampe ausstöpseln, durchs Dunkle tasten, im nächsten Zimmer die Stehlampe wieder einstöpseln.²³¹

Die Szene weist darüber hinaus eine Analogie zu der mythischen Figur des Sisyphos auf, der seinen Stein immer und immer wieder den Berg hinaufrollen muss und daher ebenso eingebunden ist in den ewigen Kreislauf des sich stets Wiederholenden, wie Benjamin von Stuckrad-Barre seine Drogensucht im späteren Verlauf erlebt. Das Absurde in Zusammenhang mit der eigenen Drogensucht wird auch dann veranschaulicht, wenn alltägliche Gegenstände im Kontext der Sucht umfunktioniert werden: »Blutige Geldscheine hingegen sorgten manchmal für Verstimmung im Einzelhandel.«²³² In Zusammenhang mit der in *Panikherz* verhandelten Thematik der Sinnlosigkeit stehen Stereotypen, verbildlicht durch Gegenstände oder bestimmte Milieus, als Mittel des Ausdrucks jener innerlich empfundenen Sinnlosigkeit, welche durch die szenische Darstellung ins Äußere transferiert wird:

230 Ebd., S. 492.

231 Ebd., S. 289.

232 Ebd., S. 159.

Drogenabhängigkeit, Suff, Rotlicht, all das: unbedingt; zwar leuchtete auch das Spielen ALS IDEE mir ein, als eine Sinnlosigkeit von vielen, als Schnelldurchlauf von Hoffnung, Risiko, Enttäuschung, Ruin. Aber mitmachen wollte ich da nie. Männer vor Spielautomaten, Männer, die pokern – das ist schon das Allertraurigste. Dazu noch Zigarren und du bist der ärmste Idiot der Welt.²³³

Gleichzeitig wird die erlebte Sinnlosigkeit symbolisiert, indem beispielsweise die Beobachtung des Verhaltens von Ameisen in Analogie zum inneren Erleben gesetzt wird:

Manchmal schaue ich mir Ameisen an, wie die da auf einem halben Quadratmeter stundenlang vor sich hin schuften, extrem diszipliniert und offenkundig von keinem Zweifel angekrant, dieses Sandkorn, das muss jetzt aber so was von dringend nach da drüber transportiert werden und immer so weiter – und dann denke ich, das ist doch vollkommen irre wozu denn die Hektik, warum so beflissen, was sind denn das für Prioritäten? Wenigstens nicht ganz so beeilen müsstet ihr euch! Das mit dem Sandkorn – hat das nicht, auf den Weltenlauf umgerechnet, eventuell auch Zeit bis morgen, übermorgen?²³⁴

Ferner beschreibt Benjamin von Stuckrad-Barre sein von Drogen gezeichnetes Aussehen exakt und detailliert mit Fokus auf die der Selbstwahrnehmung zugrundeliegenden Aspekte, was dem Leser wiederum eine konkrete Vorstellung davon ermöglicht:

Im Klo klatschte ich mir kaltes Wasser ins Gesicht, ich guckte in mein völlig ver-soffenes, zerdrohtes Gesicht, das seit Wochen kein Tageslicht gesehen hatte, die rot geäderten Augen, die entzündeten Mundwinkel – ein sehr erfolgreiches Jahr? Ja, genau. Aktuell kein neues Nasenbluten, nur brockiges altes, irgendwo innen, oben, hinten, aber auf den ersten Blick nicht sichtbar. Na also.²³⁵

Gleichzeitig werden die eigene Selbstwahrnehmung und eine damit einhergehende Identitätskrise anhand von Objekten versinnbildlicht. So bezeichnet sich der Autor selbst als »drogenverseuchte Vogelscheuche«²³⁶ und funktionalisiert einen Reisespass zum Symbol und Beweis der eigenen Existenz um:

Ich gab ihm meinen völlig zerfledderten, brandlöchrigen VORLÄUFIGEN Pass, der zu diesem Zeitpunkt das einzige Dokument war, mit dem ich meine Identität nachweisen konnte, und dessen dynamisch fortschreitenden Verfall ich pathe-

233 Ebd., S. 458.

234 Ebd., S. 122.

235 Ebd., S. 331f.

236 Ebd., S. 264.

tisch als Sinnbild meiner Selbstauslöschung betrachtet hatte, meiner sich auflösenden Existenz. Es gab mich kaum noch.²³⁷

Ebenso dienen doppeldeutige Anspielungen auf etwas Zeichenhaftes, d.h. auf konkrete Bildlichkeit, dem Ausdruck der eigenen Selbstwahrnehmung:

Auf der Zeitachse sah alles ganz einfach aus für mein eingekreistes, ja GEZEICHNETES ICH, da müsste es jetzt einfach immer nur ein Jahr weiterhoppeln, dann wäre es irgendwann – ANGEKOMMEN.²³⁸

Primär meint das ›gezeichnete Ich‹ eine Skizze des Steuerberaters, wird jedoch im Subtext zur Metapher des derzeitigen Zustandes des Autors. Objekte dienen in *Panikherz* nicht nur der Projektion des Inneren in das äußerlich Wahrnehm-, oder Begreifbare, sondern fungieren zudem im Sinne polemischer Reflexionen und einer indirekten Gesellschaftskritik, wenn beispielsweise ein Buch zur Veranschaulichung des Anscheins vermeintlicher Intellektualität und Bildung dient:

Arthur Miller, »Zeitkurven«, das violette Buch im Regal meines Vaters, später in Hamburg habe ich mir ein eigenes Exemplar im Antiquariat gekauft, jahrelang mehr Bildungsrequisit, als 3-D-Tapete sozusagen, man muss ja im Regal, falls zu beeindruckender Besuch kommt, erstmal bisschen Strecke machen, der man dann hinterherliest.²³⁹

Das eigene Verhalten wird durch Metaphern polemisch reflektiert: »Mein neuester Plan war, das Internet auszudrucken [...]«²⁴⁰ Das Internet dient in diesem Zusammenhang als Metapher für die Irrealität und den Größenwahn unter Kokaineinfluss geplanter Projekte. Im Allgemeinen dienen Neologismen in *Panikherz* der Generierung literarischer Authentizität. Gleichzeitig veranschaulichen sie als sprachliche Symbole jedoch auf besonders prägnante Weise das Wesentliche des Erlebens im Kontext verschiedener Geschehnisse. So wird die »Rauchereckenavantgarde«²⁴¹ zum Symbol der ›Coolness‹ des Bereichs der Raucher auf dem Schulhof, die »Mehrzweckhallenignoranz«²⁴² dient als Beschreibung der Stimmung bei einer Veranstaltung zur Verleihung eines Musikpreises, der Computer wird im Kontext des sinnlosen Surfens im Internet als »gradios[e] Zeitvernichtungsmaschine«²⁴³ betitelt und Menschen mit Serotonin-Mangel als »Glücksreduziert[e]«²⁴⁴ bezeichnet. Bei der Be-

237 Ebd., S. 277.

238 Ebd., S. 333.

239 Ebd., S. 63.

240 Ebd., S. 419.

241 Ebd., S. 77.

242 Ebd., S. 221.

243 Ebd., S. 491.

244 Ebd., S. 563.

schreibung von Personen wird die Text-Bild-Thematik selbst aufgegriffen, so beispielsweise beim Kontrast zwischen Udo Lindbergs Musik und seinem Aussehen: »So wie er aussah, war das doch eine gewaltige Text-Bild-Schere.«²⁴⁵ Einerseits dienen stereotypische Bilder in *Panikherz* der Verhandlung von wesentlichen Sujets des Werks, andererseits veranschaulichen gerade die szenischen Beschreibungen das Paradoxe dieser Sujets und der damit in Verbindung stehenden Ereignisse, Ort und Verhaltensweisen. Durch den Einsatz sprachlicher Symbole und Analogien findet eine Projektion des Inneren, d.h. des Erlebens des Autors, in den Bereich des Äußeren und Objekthaften statt. Zudem werden sprachliche Bilder in *Panikherz* herangezogen, wenn Gefühls nicht detailliert, sondern gegenteilig verdichtet dargestellt wird, was vor allem für die Verwendung bildlicher Neologismen gilt. Formal erfährt der Text eine Visualisierung durch die Integration von Versalien; ergänzend wird auf Text-Bild-Kombinationen selbst im Werk konkret Bezug genommen.

Bilder in der Autobiographie als Printmedium zeichnen sich einerseits durch Immaterialität aus und sind andererseits als sprachlich-textuelle Produkte, die werkimmanent mittels Metaphern, Symbolen, Onomatopoesien, bildlicher Vergleiche und szenischen Beschreibungen konstruiert werden, zu behandeln, wie dies anhand von *Strobo* und *Panikherz* aufgezeigt wurde. Weblogs dagegen verfügen bedingt durch mediale Dispositionen über die Möglichkeit, neben immateriellen, sprachlich-textuellen Bildern konkrete Bilder miteinzubeziehen, welche sich durch eine bestimmte Form der Materialität auszeichnen. Es handelt sich dabei um tatsächliche Bild-Text-Kombinationen – dies gilt vor allem für Weblogs im Kontext von Kunst, Fotografie oder Journalismus –, welche mit dem Konzept der Intermedialität beschrieben werden können. Somit ist auch der Aspekt der Medialität zu berücksichtigen ist, welcher im Kontext von Autobiographie als Printmedium und Bildlichkeit entfällt. Dennoch stellen Weblogs primär textbasierte Plattformen dar, die technisch-medial bedingt über die Option zur Integration anderer Medien verfügen. Soziale Netzwerke sind strukturell stärker auf Text-Bild-Kombinationen ausgerichtet, wobei ebenfalls Differenzierungen zu treffen sind, insofern *Instagram* deutlich bildbasierter ist als *Facebook*. Auf beiden Plattformen handelt es sich um tatsächliche Bilder, die jedoch weniger Kunstwerken entsprechen, als vielmehr der Dokumentation von Alltag und der Selbstdarstellung dienen. Die Konstruktion sprachlich-textueller Bilder findet diesbezüglich kaum Anwendung und bildet daher eine Ausnahme. Es kann daher argumentiert werden, dass sich im Kontext der Modifikation der Darstellungsform autobiographischer Literatur in Zusammenhang mit Virtualität und Text-Bild-Kombinationen bzw. Bildlichkeit als solcher ein Wandel der Materialität des Bildes vollzieht. Tatsächlichen, konkreten Bildern im Bereich der Virtualität, d.h. auf Weblogs und in den sozialen Netzwerken, kommt eine spezifische Form der Materialität zu, während Bilder in Autobiographien als

245 Ebd., S. 79.

Printmedium durch Immaterialität gekennzeichnet sind. Eine Besonderheit der Materialität von Bildern im Bereich der Virtualität ergibt sich dadurch, dass sich Virtualität selbst durch Immaterialität auszeichnet, was wiederum Auswirkungen auf die Materialität der Bilder mit sich bringt, d.h. die Materialität eines Bildes im Netz muss von der Materialität des Bildes als konkreter Gegenstand in der materiellen Welt, beispielsweise der Materialität eines Gemäldes, unterschieden werden. Straßner postuliert eine Abhängigkeit des Bildes von der materiellen Repräsentation.²⁴⁶ Diese ist auch im Bereich der Virtualität erfüllt. Die Materialität von Bildern im Kontext von Virtualität soll daher als immaterielle Materialität gefasst werden, wobei das Bild in seiner Materialität durch das Medium der materiellen Realisation beeinflusst wird, d.h. es kann angenommen werden, dass das für die Darstellungsform gewählte Medium – oder die Makrostruktur – die materielle Beschaffenheit der verwendeten Elemente – oder die Mikrostruktur – bedingt. Der Wandel der Materialität des Bildes im Kontext von autobiographischer Literatur und deren Integration in den Bereich der Virtualität ist daher auch als ein Wandel der immateriellen Immaterialität sprachlich-textueller Bilder zu einer immateriellen Materialität von Bildern auf Weblogs und in den sozialen Netzwerken zu beschreiben. Ferner lässt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Konzept der Intertextualität in Autobiographien und dem Konzept der Intermedialität in den sozialen Netzwerken aufzeigen. Hierbei nehmen Weblogs eine spezielle Position ein, insofern sie sowohl Intertextualität als auch Intermedialität aufweisen können. Wie zuvor dargestellt, sind intertextuelle Bezüge sowohl in *Strobo* als auch in *Panikherz* Teil des Werks. Intertextualität in der Autobiographie muss somit als Stilmittel begriffen werden, welches zur Generierung einer literarischen Authentizität beiträgt, d.h. es handelt sich um ein textuelles, werkimmanentes Produkt, was ebenso dem Konzept der Intertextualität bereits grundlegend inhärent ist. Betrachtet werden ausschließlich Text-Text-Beziehungen, d.h. Intertextualität in der Autobiographie betrifft den Inhalt der Werke und nicht deren Darstellungsform. Konträr dazu lässt sich die Darstellungsform bzw. das Zusammenwirken verschiedener Medien in den sozialen Netzwerken als Medienkombination beschreiben, d.h. das Konzept der Intermedialität bezieht sich auf die Darstellungsform. Explizit herauszustellen ist zudem, dass Intermedialität im Kontext der sozialen Netzwerke kein ästhetisches Stilmittel, sondern vielmehr ein funktionales Konzept darstellt. Einerseits ist dies so bereits durch die Netzwerkdienste vorgegeben, d.h. soziale Netzwerke sind hinsichtlich ihrer Darstellungsform auf die Kombination verschiedener Medien ausgerichtet, wodurch andererseits wiederum verschiedene Effekte und Wirkungen ausgehend von der Darstellungsform erzielt werden. Weblogs als primär textbasierten Plattformen kommt es zu, Intertextualität als ästhetisch-literarisches Stilmittel aufgreifen und zugleich aufgrund der medialen Dispositionen,

246 Vgl. E. Straßner: Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation, S. 14.

die sich aus der Virtualität selbst heraus ergeben, auch Medien wie Videos oder Bilder in die Posts integrieren zu können, sodass intermediale Darstellungsformen ermöglicht werden. Mit der je spezifischen Darstellungsform gehen jeweils bestimmte Wirkungen und Effekte einher. Wie bereits erläutert, handelt es sich bei Intertextualität im Kontext von Autobiographie um ein Stilmittel zur Generierung literarischer Authentizität, was ebenso für die formale Struktur des Textes gilt. Insofern eine der Leistungen bzw. Funktionen von Autobiographie im Ausdruck des Inneren besteht, kann die Darstellungsform des Textes entsprechend angepasst werden, d.h. das innere Erleben wird dann indirekt durch die formale Gestaltung des Textes »visualisiert«. Dennoch ist die Autobiographie als Printmedium, d.h. als rein textbasiertes Format, nicht auf äußere Visualisierungen im Sinne der Darstellungsform ausgerichtet, in Folge dessen das Dargestellte durch den Text selbst konstruiert und konstituiert wird. Dies gilt ebenso für Weblogs bzw. vor allem für Litblogs, insofern diese ebenfalls primär textbasiert sind. Das Internet muss hierbei folglich als spezifisches Verbreitungsmedium betrachtet werden, welches gewisse mediale Dispositionen mit sich bringt, die wiederum die Darstellungsform bedingen – jedoch ohne die Intention, hierdurch spezifische Wirkungen oder Effekte zu erzielen. So stellt beispielsweise die umgekehrte Chronologie der Posts kein Stilmittel dar, sondern es handelt sich um eine von Softwares vorgegebene Darstellungsform, auf die der Blogger keinen Einfluss nimmt bzw. nehmen kann. Werden im Kontext von journalistischen Weblogs Fotos in den Text integriert, entstehen zwar Medienkombinationen, bei denen Intermedialität dann jedoch, wie auch in Bezug auf die sozialen Netzwerke, als ein funktionales Konzept und nicht im Sinne eines ästhetischen Stilmittels behandelt werden muss. Da es sich bei Autobiographien als Printmedium und Weblogs bzw. Litblogs um textbasierte mediale Formate handelt, kann argumentiert werden, dass die Darstellungsform im Sinne des Äußeren bzw. Visuellen weniger relevant ist. Vielmehr muss das Dargestellte im und durch den Text selbst konstituiert, konstruiert und beispielsweise durch sprachliche Bilder »visualisiert« werden, d.h. es handelt sich um Formate, deren Fokus auf dem Inhalt bzw. Dargestellten und nicht auf der Darstellungsform liegt. Im Gegensatz dazu sind soziale Netzwerke wie *Facebook* und *Instagram* primär durch die Darstellung selbst organisiert, d.h. es besteht ein Fokus auf die Darstellung des Äußeren im doppelten Sinne. Dieser manifestiert sich einerseits in der Darstellungsform und betrifft andererseits das Dargestellte selbst. Insofern *Facebook* vor allem auf Vernetzung, eine schnelle und kurzweilige Verbreitung von Inhalten und Kommunikation ausgerichtet ist, spiegelt sich dies in der spezifischen Darstellungsform wider. So wird etwa der »Konsum« der Inhalte durch die Dominanz von Bildern im Gegensatz zu Text vereinfacht. Zudem liegt auch bezüglich der Inhalte bzw. des Dargestellten die Aufmerksamkeit auf dem Äußeren, d.h. im Gegensatz zum Ausdruck des Inneren wird der Alltag dokumentiert sowie das Selbst bzw. die eigene Person inszeniert. Beides gilt auch für *Instagram*, wenngleich der genannte

Konsum der Inhalte durch die zunehmende Integration von Videos neben Bildern nochmals vereinfacht wird. Überdies ist die Plattform weniger auf Vernetzung, als vielmehr auf die Teilhabe am Leben anderer ausgerichtet, was sich am Beispiel der Stories aufzeigen lässt. Gerade auch durch die verschiedenen Filtereinstellungen findet eine Idealisierung des Dargestellten statt, was in Konsequenz wiederum das Äußerliche des Dargestellten hervorhebt. Demnach kann aufgezeigt werden, dass sich im Rahmen der Modifikation der Darstellungsform im Verlauf der Entwicklung von Autobiographien als Printmedium über Weblogs zu sozialen Netzwerken eine Verschiebung des Fokus von den Inhalten auf die Darstellung selbst vollzieht. Dieser Verschiebung ist ferner ein Prozess inhärent, im Zuge dessen der Ausdruck des Inneren von in der Autobiographie und auch auf Weblogs publizierten Texten zunehmend durch die Darstellung des Äußeren in Form von Dokumentation, der Teilhabe am Leben anderer und der Vernetzung untereinander überlagert wird. Es vollzieht sich somit eine doppelte Modifikation vom Inneren hin zum Äußeren. Diesbezüglich kann überdies dargelegt werden, inwiefern die Darstellungsform mit den intendierten Effekten und Wirkungen bzw. Absichten in Zusammenhang steht. Dient die Autobiographie dem Ausdruck des Inneren, so eignet sich hierfür Text als Medium, wobei die rein textbasierte Darstellung wiederum äußerlich formalisiert werden kann, um das Dargestellte bzw. den Inhalt indirekt zu visualisieren. Liegt der Fokus hingegen auf der Darstellung selbst bzw. dem Äußeren des Dargestellten, so finden hierfür Bilder bzw. Videos oder auch Kombinationen beider mit Text, welchem dann jedoch eine sekundär erläuternde Funktion zukommt, Anwendung. Inhalte werden dadurch schneller und in vereinfachter Art und Weise transportiert, als dies reine Textformate vermögen. Zudem kann argumentiert werden, dass das Internet im Generellen die Darstellungsform durch Wirkmechanismen und Möglichkeiten modifiziert. Dies gilt unter anderem für die netzbasierte Verbreitung von Inhalten und Informationen und der damit einhergehenden Zunahme der Geschwindigkeit dieser. Diesem Prozess ist ein möglicher, weiterer Erklärungsansatz für das vermehrte Aufkommen von Bildern und Videos vor allem auch in den sozialen Netzwerken inhärent. Zwar lässt sich aus technischer Perspektive Text ebenso schnell verbreiten wie Bilder oder Videos, jedoch sind letztere einfacher und damit auch schneller zu »konsumieren«, d.h. im Zeitalter der digitalen Kommunikation und der damit einhergehenden massiven Menge an Daten und Informationen hat die zunehmende Geschwindigkeit der Verbreitung ebenso Auswirkungen auf die Geschwindigkeit, mit welcher Inhalte erfasst und rezipiert werden müssen. Die Kombination verschiedener Medienformate führt des Weiteren zu einer Zunahme der Komplexität der medialen Struktur der Darstellung. Dieser Prozess ist im Kontext der Modifikation der Darstellungsform jedoch keinesfalls mit einer steigenden Komplexität der Inhalte gleichzusetzen. Vielmehr ist hier eine indirekte Proportionalität zu postulieren, welche nachstehend näher erörtert wird. Gleichermäßen erfährt in den sozialen Netzwerken die Beschreibung von Text-Bild-Relationen

eine Neuerung, insofern Intermedialität nicht als ästhetisches, sondern technisch-funktionales Konzept fungiert. Bilder und auch Videos dominieren diesbezüglich mehr und mehr die Darstellungsform, dem Text kommen Funktionen zu, die Straßner ursprünglich Bildern in Text-Bild-Kombinationen zugewiesen hat. Dies ist im Kontext von Autobiographie insofern von Relevanz, als einerseits die literarische Authentizität dieser Werke als textuelles Produkt werkimmanent generiert wird und andererseits, wie noch aufzuzeigen sein wird, auch die Konstruktion und/oder Destruktion eines literarischen Selbstkonzepts im Text selbst erfolgt. Wird also Text im Sinne der Konstruktionsgrundlage durch Bilder oder Videos erweitert und im Verlauf zunehmend ersetzt oder verdrängt, so gehen damit veränderte Dispositionen einher, was wiederum beispielhaft an der Problematik der Literarizität bzw. des autobiographischen Gehalts von Texten im Bereich der Virtualität erkennbar wird.

Die Diskussion der Komplexität der Struktur, womit die Anzahl der jeweils integrierten Medien bezeichnet wird, der jeweiligen Darstellungsform ist erforderlich, um diese anschließend mit der Komplexität der hierzu jeweils verwendeten Medien und der Inhalte in Verbindung bringen zu können. Die Komplexität der Struktur der behandelten Phänomene weist zunächst eine Zunahme, dann wiederum eine Abnahme auf. So haben Autobiographien als Printmedium in Folge dessen, dass es sich um rein textbasierte Formate handelt, die geringste Komplexität inne. Wird Autobiographie durch das Format von Weblogs in den Bereich der Virtualität überführt, so nimmt die Komplexität zu, insofern auf Weblogs bedingt durch die medialen Dispositionen des Internets auch Bilder und Videos in Ergänzung zu Text in die Darstellungsform integriert werden können, wenngleich dies bei Litblogs eine Ausnahme darstellt. Der Plattform *Facebook* kann die komplexeste Struktur der vier behandelten Phänomene zugeschrieben werden, insofern Text, Bilder und auch Videos zusammenwirken und die Konstellation durch Likes & Shares nochmals erweitert wird. Hierbei wird insbesondere die Integration von Texten, Bildern und Videos anderer Nutzer in die eigene Timeline ermöglicht bzw. forciert, d.h. die Darstellungsform weist nicht nur eine eigens generierte Intermedialität auf, sondern Intermedialität entsteht ebenso kollektiv durch die Vernetzung mittels geteilter Inhalte und Informationen. Gerade die durch Likes & Shares generierte Möglichkeit zur Mitgestaltung der Struktur und damit Darstellungsform fremder Profile stellt einen Aspekt dar, über den im Gegensatz zu den drei anderen Phänomenen ausschließlich *Facebook* verfügt. Verdeutlicht wird daher abermals, wie mediale Dispositionen und die damit verbundenen Darstellungsmöglichkeiten bzw. Darstellungsbegrenzungen die Darstellungsform bedingen, modifizieren und zu Brüchen mit traditionellen Konventionen führen. In Differenz dazu verliert die Struktur auf *Instagram* wiederum an Komplexität. Zwar besteht auch bei dieser Plattform die Möglichkeit zur Kombination von Text, Bildern und Videos, jedoch dient der Text lediglich als Caption und ferner entfällt die konstatierte Erweiterung durch Likes & Shares, d.h. es

handelt sich um ein hauptsächlich bild-, bzw. videobasiertes Format. Im Verlauf der angeführten Phänomene entsteht somit eine Modifikation der Darstellungsform, welche sich vor allem durch den Wandel von textbasierten zu bild-, und videobasierten Formaten auszeichnet. Damit einhergeht des Weiteren zunächst eine Zunahme, dann jedoch wiederum eine Abnahme der Komplexität der Struktur, wobei darauf hinzuweisen ist, dass sich die Komplexität der Struktur inkongruent zur Komplexität der Inhalte und der einzelnen, verwendeten Medien selbst verhält: sowohl die Komplexität der Inhalte, als auch der einzelnen Medien nimmt im Verlauf der behandelten Phänomene ab. Sonach weisen Autobiographien als Printmedium und Weblogs im Sinne von Litblogs insofern die höchste Komplexität der Inhalte auf, als darin Thematiken und Sujets verhandelt werden, welche im Generellen mit dem Ausdruck des Inneren umschrieben werden sollen, d.h. es manifestieren sich spezifische Leistungen und Funktionen des Autobiographischen. In den sozialen Netzwerken hingegen liegt der Fokus vielmehr auf der Darstellung des Äußeren wie beispielsweise der Dokumentation und Inszenierung des Alltags oder des Selbst. Während die Darstellung des Äußeren lediglich eine selektiv-dokumentarische Nachzeichnung von Ereignissen und Meinungen erfordert, ist die Darstellung des Inneren wesentlich komplexer, da dieses zum einen von einem hohen Maß an Subjektivität geprägt ist, im Schreibprozess jedoch objektiviert werden muss, und sich der Schreibende zudem selbst in der für die Autobiographie charakteristischen Subjekt-Objekt-Relation befindet. Hinsichtlich der sozialen Netzwerke kann argumentiert werden, dass die Komplexität der Inhalte weiterhin abnimmt, insofern die Intention von *Instagram* im Gegensatz zu *Facebook* noch mehr in der Teilhabe am Leben anderer anstatt der Vernetzung und damit Kommunikation von Inhalten besteht. Analog zu der abnehmenden Komplexität der Inhalte lässt sich eine abnehmende Komplexität der zur Darstellung der jeweiligen Inhalte verwendeten Medien selbst nachzeichnen. Handelt es sich bei der medialen Grundlage von Autobiographien als Printmedium und Weblogs um Text, so verfügt dieser über eine komplexere mediale Struktur als die mediale Kombination aus Text, Video und Bild in den sozialen Netzwerken, da Bilder und Videos in diesem Kontext nicht im Sinne eines Kunstwerks zu behandeln sind und das Konzept der Intermedialität kein ästhetisches mehr darstellt, sondern eine technisch-funktionale Kategorie. Für die Komplexität der Inhalte und der medialen Grundlage können daher zwei Annahmen formuliert werden. Zum einen kann argumentiert werden, dass Text im Generellen die Komplexität der Inhalte steigert, indem er aus ästhetischer Perspektive selbst komplexer ist als die Bild-/Video-Text-Kombinationen der sozialen Netzwerke. Nimmt der Textanteil demnach ab, so verringert sich ebenso die Komplexität der Inhalte. Zweitens steht die Komplexität der Inhalte und der Medien selbst in einem Zusammenhang mit den Wirkungsabsichten und Effekten der jeweiligen Darstellung, d.h. dadurch, dass der Ausdruck des Inneren in der Autobiographie komplexer ist als die Darstellung des Äußeren in den sozialen Netzwerken, benötigt das Autobiographische mit sei-

nen Leistungen und Funktionen ein komplexeres mediales Format, womit Text hierfür unabdingbar wird. Der Grad der Komplexität des medialen Formats ist daher einerseits Bedingung, d.h. Möglichkeit oder Begrenzung, für den Grad der Komplexität der Inhalte, invers bedingen die darzustellenden Inhalte jedoch die Wahl des Mediums zur Realisation, d.h. es ist von einem reziproken Verhältnis zwischen Inhalt und Medium auszugehen. Die vorstehende Analyse macht deutlich, dass bezüglich der Komplexität der Darstellungsform zwischen zwei separaten Ebenen differenziert werden muss. So nimmt die Komplexität der Struktur, d.h. der ›Makroebene‹, im Verlauf der genannten Phänomene zunächst zu, wobei auf die gegenwärtig entgegengesetzte Tendenz bei *Instagram* zu verweisen ist. Auf der ›Mikroebene‹, d.h. der medialen Grundlage selbst und der Inhalte, nimmt die Komplexität hingegen kontinuierlich ab. Somit bedingt eine Zunahme der Komplexität der Struktur weder ein Ansteigen der Komplexität der Inhalte, noch der Komplexität der medialen Grundlage. Im Rahmen der Modifikation der Darstellungsform in Bezug auf Text-Bild-Kombinationen erweisen sich auch im Kontext der untersuchten Phänomene die von Straßner formulierten Relationen für das ›Alter‹ des Mediums und die Dominanz des Bildes als zutreffend. Diese können ausgeweitet werden, wenn sowohl die Komplexität der Struktur als auch die Komplexität der Inhalte und der medialen Grundlage miteinbezogen werden. So ist die Komplexität der Inhalte und der medialen Grundlage umso geringer, je jünger das Medium ist. Die Struktur hingegen ist anfänglich desto komplexer, je jünger das Medium ist. Letztere Proportionalität erfährt gegenwärtig wiederum eine Modifikation, welche anhand der Kontrastierung von *Facebook* und *Instagram* veranschaulicht werden kann, da es sich zwar um Phänomene des gleichen ›Typus‹ handelt, d.h. beides sind soziale Netzwerke, die Komplexität der Struktur von *Instagram* jedoch eine geringere ist als diejenige von *Facebook*. Die Proportionalität hinsichtlich der Komplexität der Struktur muss somit auf eine zweite Ebene ausgeweitet werden, wobei konstatiert werden kann, dass die Komplexität der Struktur umso geringer ist, je jünger ein spezifisches Phänomen bzw. eine spezifische Plattform des gleichen ›Typus‹ eines Mediums bzw. Netzwerks ist. Weiterhin wandeln sich ästhetische Konzepte wie Intertextualität und Intermedialität umso stärker zu technisch-funktionalen Kategorien, je jünger ein Medium ist. Eine weitere Differenz zwischen *Facebook* und *Instagram* besteht, wenn ein Rückbezug zur Konzeption der Vierten Wand hergestellt wird. Es wurde argumentiert, dass Netzliteratur als solche einen Bruch mit der Vierten Wand darstellt. Die folgende Diskussion setzt voraus, soziale Netzwerke im Sinne des ›Als-ob‹, welches so der Bühne und dem darauf stattfindenden Geschehen im Rahmen der Konzeption der Vierten Wand zugeschrieben wird, zu begreifen. Wie zuvor erörtert, ist *Facebook* auf die Vernetzung zwischen Nutzern angelegt. Dies führt insofern zu einem Bruch mit der Vierten Wand, als dadurch ein hohes Maß an Interaktivität generiert wird, wie beispielsweise durch die Möglichkeit, eigene Inhalte in das Profil anderer einzuspeisen. Der Bruch mit der Vierten Wand erzeugt daher teilweise die spezifische

Darstellungsform der Timeline. Different dazu wird die Vernetzung bei *Instagram* durch das Zuschauen und damit Teilhaben am Leben anderer ersetzt, in Folge dessen die Vierte Wand weiterhin besteht. Hierbei ist insbesondere auch die Idealisierung des Dargestellten durch Filtereinstellungen von Relevanz ist, da sie in einem erweiterten Sinne illudierend wirkt. Die Rolle des Nutzers wandelt sich daher im Vergleich beider Phänomene von einer aktiven zu einer passiven. Auch bei Weblogs kann für einen Bruch mit der Vierten Wand argumentiert werden, was vor allem auf die Hyperlink-Struktur und die Möglichkeit, auf Weblogs publizierte Texte zu kommentieren, zurückzuführen ist. Die Hyperlink-Struktur erlaubt dem Leser Offenheit bezüglich der Rezeption der Texte, insofern er diese in der durch die Software generierten umgekehrten chronologischen Reihenfolge lesen oder aber in Folge der Verschlagwortung der Posts durch Tags eine nicht-lineare Lesart wählen kann. Ferner fordern die Verweise in der Blogroll den Nutzer zu Aktivität auf, was ebenso für die Verlinkung zu weiterführenden Websites gilt. Diesbezüglich ist jedoch anzumerken, dass der Bruch mit der Vierten Wand mehr auf technisch-mediale Dispositionen zurückzuführen ist und weniger ein vom Blogger selbst intendiertes stilistisches Charakteristikum darstellt. Des Weiteren stellt die Kommentarfunktion einen Widerspruch zu der von Diderot geforderten Haltung des Autors gegenüber den Zuschauern dar, wonach der Autor den Zuschauer ignorieren und vor allem nicht mit diesem kommunizieren sollte.²⁴⁷ Die Kommentarfunktion hingegen ermöglicht den Austausch zwischen Leser und Autor bzw. Blogger, wobei überdies angenommen werden kann, dass die Kommentare der Leser wiederum Auswirkungen auf die publizierten Texte selbst haben. Die Unbeteiligtheit des Zuschauers bzw. Lesers wird daher aufgehoben. Wenngleich Autobiographien als Printmedium diesen direkten Austausch nicht ermöglichen und die Trennung zwischen Leser und Autor bestehen bleibt, können auch diese Texte Formen aufweisen, welche die illudierende Wirkung des Textes stören. Hierzu zählen eine spezifische formale Struktur etwa durch die Verwendung von Versalien, ein fragmentierter Satzbau oder aber Kommentare zum eigenen Vorhaben im Text selbst. So weist *Strobo* Passagen auf, die – in Analogie zum *mise en abyme* – als Schreiben im Schreiben beschrieben werden können:

Ich schreibe: »Fetzen: Die Wohnung in Kreuzberg, die wild bekämpfenden Munder, der schnelle und lieblose Sex, Bomec kniet über mir, und sein warmes Sperma läuft in meinen Mund und läuft und läuft und läuft und ergießt sich über mein ganzes Gesicht.«²⁴⁸

Benjamin von Stuckrad-Barre reflektiert und analysiert hingegen das seinem Werk zugrundeliegende Konzept bzw. die spezifische Vorgehensweise:

247 Vgl. J. F. Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, S. 142f.

248 Airen: *Strobo*, S. 75.

Ellis lächelt kühl, schweigt, filmt – und ich weiß auch nicht, was mit mir manchmal los ist, aber dem Erzählprinzip des Vernebelns, Verschwindens und Unsichtbarwerdens, dessen König ja Ellis ist und das er hier gerade in einer neuen Eskalationsstufe vorführt, habe ich ja immer die Sichtbarmachung (und sei es meiner selbst) entgegensetzen wollen (es ist ja klar, welches Konzept weniger nervt) [...].²⁴⁹

Dies ist als Bruch mit der von Diderot konstatierten Haltung des Autors gegenüber dem Leser aufzufassen, da sich der Autor durch die Reflexion des eigenen Werks auf einer Art Metaebene der Kritik indirekt an die Leser wendet und dabei kurzzeitig seine Rolle zugunsten der Interpretation und Rezeption verlässt. Analog der Konzeptionen von Intermedialität und Intertextualität einerseits als technisch-funktionale Kategorie und andererseits als literarisch-ästhetisches Stilmittel lässt sich auch für die Vierte Wand und den Möglichkeiten zum Bruch mit dieser aufzeigen, dass der Bruch im Kontext von Virtualität vor allem durch technisch-mediale Dispositionen erzeugt wird, bei der Autobiographie als Printmedium hingegen ebenfalls als Stilmittel zur Generierung literarischer Authentizität im Sinne eines werkimmanenten, textuellen Produkts dient. Erneut wird deutlich, dass veränderte mediale Grundlagen die Darstellungsform modifizieren und gleichzeitig zu konventionellen Brüchen führen, im Zuge derer vormals ästhetische Konzepte technisch funktionalisiert werden. Wird die Modifikation der Darstellungsform in Zusammenhang mit ihren Auswirkungen auf die Rezeption und Interpretation betrachtet, so erweist sich einerseits die Positionierung des Lesers zwischen den Polen von Aktivität und Passivität als produktiv. Andererseits ist aufgrund der in den sozialen Netzwerken vorherrschenden Medienkombinationen auf die unterschiedliche Rezeption von Text und Bildern bzw. Videos einzugehen. Wie eingehend erläutert wurde, fordern mediale Dispositionen mit den daraus resultierenden Darstellungsformen und deren Charakteristika und Wirkmechanismen im Kontext von Virtualität die Aktivität des Lesers. Ebenso kann jedoch Lesen an sich in Zusammenhang mit der Autobiographie als Printmedium als aktiver Akt behandelt werden, insbesondere wenn die illudierende Wirkung des Textes durch dessen formale Struktur durchbrochen wird. Dahingegen erfolgt die Rezeption der Inhalte im Rahmen sozialer Netzwerke wie *Instagram* in Form des Zuschauens und Teilhabens oftmals passiv, was wiederum darauf zurückzuführen ist, dass soziale Netzwerke den ›Konsum‹ von Inhalten forcieren, welcher durch mediale Dispositionen vereinfacht wird. *Facebook* bricht aufgrund der Ausrichtung auf Vernetzung mit jener Passivität. Ferner kann in Rückbezug auf Mitchells Erläuterungen das Argument angeführt werden, dass Text auf andere Art und Weise interpretiert und rezipiert wird als Bilder, was bereits Konsequenz der Differenz zwischen Literatur und Bildkünsten selbst

249 B. von Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 209.

ist. Darauf zu verweisen ist erneut, dass Bilder in den sozialen Netzwerken nicht als Kunstwerke zu verstehen sind. Vielmehr bestätigt sich die These Straßners, welcher Bildern einen hohen Reizwert und damit schnell konsumierbares Wissen zuspricht.²⁵⁰ Gerade dem hohen Bildanteil in Kombination mit Videos und nur noch kurzen Texten, die in den sozialen Netzwerken der Ergänzung des visuell Dargestellten dienen, ist gegenwärtig nicht mehr nur ein hoher Reizwert zuzuschreiben. Es handelt sich dabei mehr um eine Reizüberflutung, der wiederum ein möglicher Erklärungsansatz für die Passivität des Nutzers inhärent ist. Im Gegensatz dazu erfordert Text, insbesondere auch im Kontext des Autobiographischen, vom Leser eine eindringliche Auseinandersetzung, was gleichermaßen die inhaltlich-thematische Ebene wie auch die Struktur der jeweiligen Texte betrifft, wenn Werke unkonventionelle Formen und Stile aufweisen. Bezüglich der Interpretation konstatiert Jahraus, es handle sich bei literarischen Texten genau um solche Texte, deren Interpretation erwünscht sei, d.h. der Leser setze sich diesen Texten aus, um sich Interpretation auszusetzen.²⁵¹ Im Gegensatz dazu fordern soziale Netzwerke weniger Interpretation, als vielmehr Bewertung, etwa durch Funktionen wie Likes & Shares, was insbesondere im Kontext von Virtualität von Relevanz ist. Durch das Internet werde Pörksen zufolge gegenwärtig jeder zum Sender,²⁵² d.h. die Verbreitung, die Bewertung und der Konsum von Inhalten ist jedem Menschen mit Internetzugang in gleicher Weise möglich, Inhalte sind mit dem Augenblick der Veröffentlichung im Netz sofort der breiten, digitalen Öffentlichkeit ausgesetzt. Während Interpretation Maßstäbe des Objektiven anzusetzen hat und Argumentation erfordert, ist Bewertung dagegen von einem hohen Maß an Subjektivität geprägt und erfolgt zumeist als direkte, der Geschwindigkeit des Netzes angepasste Reaktion durch die eben genannten Likes bzw. Dislikes. Die Kommentarfunktion von Weblogs stellt diesbezüglich einen Sonderfall dar, da Leser den Text zwar ebenfalls direkt bewerten können, hierzu jedoch aufgrund dessen, dass Weblogs nicht über die Funktion von Likes & Shares verfügen, zumindest ein kurzer Kommentar gefordert ist. Es ergibt sich daher eine Position zwischen Bewertung und Interpretation. Dies gilt so indirekt auch für die Autobiographie als Printmedium, jedoch werden die Interpretationen und Bewertungen der Texte durch die Leser in der Regel für die Öffentlichkeit nicht ›sichtbar‹. Gerade das Sichtbarwerden von Bewertung, Meinung und Interpretation ist wiederum auf die Funktionsweise des Netzes selbst zurückzuführen. Auch im Kontext von Rezeption und Interpretation lässt sich verdeutlichen, dass mediale Dispositionen, Darstellungsformen und damit einhergehende Effekte und Funktionsweisen in einem engen Zusammenhang stehen und sich gegenseitig bedingen

250 Vgl. E. Straßner: Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation, S. 13.

251 Vgl. O. Jahraus: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation, S. 499ff.

252 Vgl. B. Pörksen: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, S. 22.

bzw. durchdringen. Text als mediale Grundlage ist komplexer als die in den sozialen Netzwerken vorherrschenden Bild-/Video-Text-Kombinationen, setzt Interpretation voraus und erfordert Aktivität vom Leser, was auch auf Weblogs zutrifft, wobei mediale Dispositionen gewisse Ergänzungen wie das direkte Kommentieren der Texte zulassen. Soziale Netzwerke mit ihrer Ausrichtung auf den Konsum von Inhalten weisen eine diesem zuträglichere, weniger komplexe mediale Grundlage auf und forcieren Bewertung anstatt Interpretation, was insbesondere dann zu Passivität führt, wenn der Mechanismus der Vernetzung in den Hintergrund rückt.

Die Überführung des Autobiographischen in den Bereich der Virtualität bewirkt nicht nur die Modifikation der Darstellungsform, sondern ebenso eine Modifikation der Inhalte, d.h. es kann ein reziprokes Verhältnis beider Formen der Modifikation angenommen werden. Indem sich Darstellungsform und Inhalte teilweise gegenseitig bedingen, dürfen sie folglich auch nicht als zwei vollständig voneinander separierte Aspekte des gleichen Gegenstandes behandelt werden. Ebenso ist aufzuzeigen, inwiefern die Autonomie der Darstellungsform im Kontext von Virtualität eingeschränkt wird.

2.3.3 Autonomie der Darstellungsform

Im Prozess des medialen Wandels, welcher sich im Kontext von Virtualität und autobiographischer Literatur vollzieht, und der damit einhergehenden Modifikation der Darstellungsform entstehen einige wesentlich Einschränkungen der Autonomie der Darstellungsform, die mit einem Verlust der Autonomie der Darstellungsform gleichzusetzen sind. Ursache hierfür sind insbesondere solche Mechanismen, die aus den je spezifischen medialen Dispositionen und Funktionsweisen der zur Publikation genutzten Medien resultieren, d.h. die Autonomie der Darstellungsform steht in einem Abhängigkeitsverhältnis, welches folglich als Außenlenkung beschrieben werden kann. Beginnend mit der Autobiographie als Printmedium unterliegt die Darstellungsform insofern keiner Außenlenkung, als der Autor frei über die formal-strukturelle Gestaltung des Textes verfügt. Die rein textbasierte Darstellungsform bedingt lediglich eine indirekte Form der Einschränkung. Wenngleich die Möglichkeit, intermedial zu arbeiten, entfällt, besteht die Autonomie der Darstellungsform im Rahmen des rein Textuellen dennoch fort, insofern sie keine technisch-mediale Darstellungsbegrenzung erfährt. Als autonom soll die Darstellungsform daher dann gelten, wenn es dem Autor bzw. Blogger oder Nutzer von sozialen Netzwerken obliegt, wie er das Dargestellte gestaltet. Die Darstellungsform von Weblogs ist auf zweifache Weise eingeschränkt. Einerseits manifestiert sich diese Einschränkung in der umgekehrten chronologischen Reihenfolge der Posts, auf die der Blogger selbst keinen Einfluss nehmen kann, da es sich hierbei um eine durch Softwares vorgegebene Struktur handelt. Die zweite Begrenzung, welche ebenso in Zusammenhang mit der spezifischen Chronologie steht, betrifft die Narrativi-

tät von Weblogs. Cornelius Puschmann erörtert diesbezüglich, Blogs seien quasi-narrativ, indem sie

durch die Beigabe ganz bestimmter Metainformationen eine Grundstruktur aufweisen, die vom Leser als Erzählung interpretiert werden kann, jedoch ohne dass diese notwendigerweise bewusst von einem menschlichen Erzähler geschaffen wird.²⁵³

Die Anordnung der Informationen sei ferner stets sequenziell, d.h. Ereignisse würden sequenziell aufgereiht, ohne dass der Blogger diese subjektiv anordnen könnte.²⁵⁴ Die grundlegende Struktur der Darstellungsform von Weblogs verliert daher an Autonomie, während die Autonomie innerhalb des durch technisch-mediale Dispositionen vorgegebenen Rahmens bestehen bleibt. Wie auch bei der Autobiographie als Printmedium obliegt die strukturell-formale Gestaltung des Textes dem Blogger weiterhin selbst, wobei sich durch die Möglichkeit zur Integration verschiedener Medien zudem Erweiterungen ergeben. Soziale Netzwerke dagegen zeichnen sich vor allem durch eine von dem Betreiber der jeweiligen Plattform vorgegebene Profilstruktur aus, wie etwa die sogenannte Timeline auf *Facebook*, die zu einer Hyperdokumentation beiträgt.²⁵⁵ Dies führt in Konsequenz dazu, dass sich die Profilseiten der Nutzer relativ ähnlichsehen,²⁵⁶ was als weitere Einschränkung der Autonomie angesehen werden kann. Wie bei Weblogs werden die Beiträge der Nutzer auf *Facebook* und *Instagram* in umgekehrter chronologischer Reihenfolge angeordnet. Auf *Instagram* besteht überdies die Besonderheit, dass Bilder oder Videos als mediale Grundlage für die veröffentlichten Inhalte unabdingbar sind, d.h. rein auf Text basierende Beiträge werden von der Plattform nicht zugelassen. Zudem besteht eine Zeichenbegrenzung der die Bilder und/oder Videos ergänzenden Captions. Im Zuge der Modifikation der Darstellungsform und deren Autonomie entsteht im Verlauf der behandelten Phänomene somit ein Paradoxon, insofern die Darstellungsvarianz im Bereich der Virtualität durch die Möglichkeit zur Integration verschiedener Medien zunächst erweitert wird. Da diese Erweiterung jedoch auf Basis technisch-medialer Begrenzungen durch den jeweiligen Betreiber einer Plattform bzw. Softwares und Algorithmen, die eine bestimmte, unveränderliche Struktur vorgeben, stattfindet, führt sie gleichzeitig

253 Puschmann, Cornelius: »Technisierte Erzählungen? Blogs und die Rolle der Zeitlichkeit im Web 2.0.«, in: Ansgar Nünning/Jan Rupp/Rebecca Hagelmoser/Jonas Ivo Meyer (Hg.), *Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologien und Funktionen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2012, S. 94f.

254 Vgl. ebd., S. 110.

255 Vgl. M. Wagenbach: *Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle*, S. 136.

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

zu einem Verlust der Autonomie der Darstellungsform. Eine Differenz zwischen Weblogs und sozialen Netzwerken ergibt sich dadurch, dass die technischen Vorgaben von Weblogs ein größeres Maß an individueller Gestaltung zulassen als diejenigen der sozialen Netzwerke: die Grundstruktur und damit ein wesentlicher Teil der Darstellungsform in den sozialen Netzwerken wird vielmehr zum »Markenzeichen« des jeweiligen Betreibers stilisiert. Gegenwärtig kann eine Tendenz der Einschränkung aufgezeigt werden, welche primär die textuelle Ebene betrifft, wenn beispielsweise *Instagram* keine rein auf Text basierenden Beiträge mehr zulässt. Jene Neuerung der Darstellungsform etabliert eine der prägnantesten Differenzen zu Autobiographien als Printmedium, Weblogs und auch *Facebook*. Zudem ist die Beschränkung der textuellen Eben insbesondere im Kontext der Problematik um die Frage nach der Literarizität sowie des autobiographischen Gehalts des Dargestellten im Bereich der Virtualität bzw. der sozialen Netzwerke von Relevanz, insofern Autobiographie ihre spezifischen Leistungen und Funktionen aufgrund bestimmter ästhetisch-formaler Strukturen entwickelt, wobei Text hierfür die prinzipiell unabdingbare mediale Grundlage darstellt. In diesem Zusammenhang muss auf eine weitere Neuerung verwiesen werden, welche sich aus der Modifikation der Darstellungsform bedingt durch mediale Dispositionen des Netzes ergibt und gleichzeitig wiederum Teil der Debatte um die Autonomie ist. Für Weblogs und soziale Netzwerke gilt, dass sowohl Posts als auch der Weblog selbst bzw. Profile in den sozialen Netzwerken nachträglich verändert bzw. gelöscht werden können, wie dies beispielsweise auch bei Airens Blog *live* der Fall ist. Zu vernachlässigen ist in der folgenden Diskussion dieser Möglichkeit der Aspekt, dass die Daten der Nutzer dabei nicht vollständig aus dem Netz verschwinden, da sie von den Netzwerkbetreibern gespeichert werden. Gemeint ist demnach die Sichtbarkeit von Posts bzw. Profilen für andere Nutzer im Netz. Es kann argumentiert werden, dass die potentielle Möglichkeit einer nachträglichen Bearbeitung bzw. zum Löschen ein Merkmal von Mündlichkeit – gegenüber Schriftlichkeit – aufweist, wobei mündliche Kommunikation von Vergänglichkeit bzw. Flüchtigkeit geprägt ist. Mündlichkeit als Aspekt der Darstellungsform betrifft überdies die auf *Instagram* verbreiteten Stories, in denen sich Nutzer mittels Videos und gesprochener Sprache ausdrücken können. Diese werden jedoch nach 24 Stunden automatisch gelöscht, es sei denn, sie werden vom Nutzer gespeichert, wobei auch dann die Flüchtigkeit mündlicher Kommunikation nicht entfällt. Wörtern ohne Schrift kommt grundlegend keine visuelle Präsenz zu, »wodurch [sie] kein Zentrum [besitzen] oder eine Spur hinterlassen [, d.h.] [s]ie sind Erscheinungen, Ereignisse.«²⁵⁷ Dagegen ist Mündlichkeit nur dann Aspekt von Autobiographien als Printmedium, wenn sie, wie beispielsweise bei *Strobo*, im Sinne von konzeptioneller Mündlichkeit als literarisches Stilmittel dient. Nachträgliches Löschen und/oder Bearbeiten kann

257 Ong, Walter: *Oralität und Literalität*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1982, S. 37.

bezüglich der Autonomie als Kriterium gefasst werden, welches dieser zuträglich ist, wenngleich, wie Wagenbach anmerkt, Löschen primär nicht vorgesehen ist.²⁵⁸ Wie aufgezeigt werden konnte, verliert die Darstellungsform durch die Außenlenkung bzw. aufgrund von Einschränkungen der Grundstruktur durch Softwares, Netzwerkbetreiber und Algorithmen im Verlauf zunehmend an Autonomie bei einer im Generellen gleichzeitig zunächst erweiterten Darstellungsvarianz, die durch die Unmöglichkeit einer rein auf Text basierenden Darstellung auf *Instagram* gegenwärtig jedoch wiederum beschränkt wird. Überdies ist der Verlust der Autonomie insofern relevant, als im Bereich der Virtualität die Darstellung gegenüber dem Dargestellten an Bedeutung gewinnt, sodass beispielsweise Funk die Authentizität der Darstellung allgemein als neuen Maßstab für Kunst im Kontext des Web 2.0 ansetzt.²⁵⁹ Wird die Darstellung jedoch durch eine Außenlenkung determiniert, so ist auch deren Authentizität in Frage zu stellen. Dies ist für die Autobiographie wiederum von Bedeutung, da Authentizität hierbei als literarische Authentizität werkimmanent und somit als textuelles Produkt generiert wird, gerade soziale Netzwerke die Möglichkeit dazu aber begrenzen, d.h. wenn vormals konstitutive Bedingungen verringert werden, müsste die Autonomie umso mehr in anderen Bereichen gewährleistet werden, um Authentizität herstellen zu können. Wenngleich sich Authentizität dann mehr im Außen anstatt immanent manifestieren würde, ist auch dies unter den gegenwärtigen technisch-strukturellen Bedingungen nicht möglich. Der Verlust der Autonomie wirkt sich daher gleichermaßen negativ auf die Authentizität der Darstellung im Allgemeinen sowie auf den autobiographischen Gehalt des Dargestellten im Speziellen aus.

2.4 Modifikation der Inhalte autobiographischer Literatur

Die Modifikation der Inhalte autobiographischer Literatur wird zum einen anhand der Verschiebung von Selbstkonstruktion und Selbstfindung in der Autobiographie zu Selbstinszenierung und Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken und zum anderen anhand der Verschiebung von Sujets bzw. Inhalten zur Darstellungsform am Beispiel von Parallelwelten erörtert. Im Kontext des Selbstdiskurses kommt dabei vor allem auch Phänomenen wie dem Selfie ein zentraler Stellenwert zu, ferner wird die Modifikation der Inhalte selbst anhand verschiedener Kriterien, wie der Sichtbarkeit, der medialen Grundlage und den dargestellten Aspekten des Selbst, aufgezeigt. In Bezug auf Parallelwelten werden Aspekte der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit, die Möglichkeit einer Auflösung, die Einbettung in die materielle

258 Vgl. M. Wagenbach: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, S. 137.

259 Vgl. W. Funk: Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität, S. 141.

Wirklichkeit sowie grundlegende Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Parallelwelten als Sujet und Parallelwelten im Kontext von Virtualität erläutert, wobei wiederum Eigenschaften wie Materialität und Immaterialität relevant sind. Anschließend wird analog zum Verlust der Autonomie der Darstellungsform ein sich gegenwärtig vollziehender Verlust der Autonomie der Inhalte aufgezeigt und diskutiert.

2.4.1 Verschiebung von Selbstfindung/Selbstkonstruktion zu Selbstdarstellung/Selbstinszenierung

Die Modifikation der Inhalte im Kontext von Autobiographie und Virtualität kann anhand einer Verschiebung von Selbstfindung und Selbstkonstruktion in autobiographischen Texten zu Selbstdarstellung und Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken nachvollzogen werden. Die Annahme besteht darin, dass sowohl der Autobiographie als Form als auch dem autobiographischen Schreiben als Methode in Zusammenhang mit dem Selbstdiskurs wesentliche Funktionen und Leistungen zukommen, welche im Verlauf der Arbeit im Rahmen der Konstruktion eines literarischen Selbstkonzepts näher erörtert werden. Für die Modifikation der Inhalte gilt es hingegen herauszuarbeiten, welche Funktion und welcher Stellenwert der Thematisierung des Selbst und dessen Darstellung zukommen, wobei *Strobo* und *Panikherz* als Referenztexte bzw. Beispiele für die Verhandlung des Selbstdiskurses in der Autobiographie herangezogen werden. Anhand verschiedener Kriterien, wie der Sichtbarkeit, der medialen Grundlage und den dargestellten Aspekten des Selbst, wird primär auf Differenzen zwischen der autobiographischen Selbstkonstruktion und der Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken verwiesen, um diese daran anknüpfend und mit Rückbezug auf die erarbeiteten Ergebnisse in den größeren Kontext der angenommenen Verschiebung und den damit einhergehenden Mechanismen einzuordnen. Zunächst erfolgt eine allgemeine Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierung im 21. Jahrhundert und damit in Zusammenhang stehender Phänomene wie beispielsweise dem Selfie. So konstatiert Schroer, es handle sich hierbei gegenwärtig um eine Verlagerung des Schwerpunktes zu Fragen der Selbstpräsentation, Selbstinszenierung und Selbstdarstellung, im Zuge derer der expressive Aspekt der Selbstthematization betont werde.²⁶⁰ Burkart versteht Selbstthematization primär als Ausdrucksform des Individualismus, wobei er die Bedeutungszunahme des Individualismus als zentrales Element der westlichen

260 Vgl. Schroer, Markus. Selbstthematization. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit. In: Burkart, Günter (Hg.). Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematization?. 2006, S. 57.

Kultur ansieht.²⁶¹ Selbstthematisierung bedeute weiterhin, sich selbst zum Objekt der Erkenntnis zu machen, wobei der Selbsterkenntnis kein Selbstzweck inhärent sei. Sie diene vielmehr dazu, sich gegenüber anderen Individuen darzustellen, d.h. das Ziel der Selbstthematisierung sei demnach die Sichtbarmachung des eigenen Selbst.²⁶² Schroer konstatiert weiterhin, die postmoderne Gesellschaft habe zur Demokratisierung und Veralltäglichen der Selbstthematisierung geführt, womit eine verstärkte Suche nach Aufmerksamkeit für die Belange des eigenen Selbst einherginge. Überdies führt er an, die Identitätsvorstellung in der Postmoderne bestünde darin, dass Identität weder ein zeitlicher Abschluss, noch eine endgültige Form zugeschrieben werden könne, sondern sich das Selbst durch Selbstbefragung und Selbststilisierung in einem kontinuierlichen, nicht abschließbaren Prozess immer wieder selbst hervorbringe.²⁶³ Ferner sei die Selbstdarstellung im 21. Jahrhundert Peter Praschl zufolge mit einer Ich-Pflege gleichzusetzen: »Du musst es zu einer Marke machen, Aufmerksamkeit für es schaffen, seine Existenz immer wieder von Neuem verkünden. Es ist deine Währung.«²⁶⁴ Grund hierfür sei eine gegenwärtig narzisstischer werdende Gesellschaft, ebenso würden soziale und familiäre Verbände an Bedeutung verlieren, wodurch die Ich-Modellierung immer wichtiger werde. Daher konstatiert Paul Liessmann, dass

[h]inter der Vorstellung der Selbstoptimierung [...] gerade nicht die liberale Idee ›Jeder soll so sein können, wie er will‹ [steckt], sondern die Idee, dass es eine Norm gibt des schönen Menschen, des leistungsfähigen Menschen, des trainierten Menschen, des belastbaren Menschen, und an dieser Norm haben sich alle zu orientieren.²⁶⁵

Mit dem Internet, so erörtern Herbert Willems und Sebastian Pranz, habe die Theatralisierung der Selbstthematisierung und des Selbst einen vorläufigen Höhepunkt erreicht.²⁶⁶ Das Selbst werde dabei durch persönliche Inszenierungsstrategien zum medialen Ereignis, im Zuge dessen die Stilisierung des Selbst und die Investition in das persönliche Image zum integralen Bestandteil und zur Voraussetzung des sozialen Überlebens würden. Die Praktiken der digitalen Selbstinszenierung seien

261 Vgl. Burkart, Günter (Hg.). Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematisierung? 2006, S. 9.

262 Vgl. eben da, S. 19.

263 Vgl. M. Schroer: Selbstthematisierung. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 42, 52.

264 Praschl, Peter: »In den Augen der anderen«, <https://www.welt.de/print/wams/kultur/article120864941/In-den-Augen-der-anderen.html> vom 13.10.2013.

265 Ebd.

266 Vgl. H. Willems/S. Pranz: Vom Beichtstuhl zum Chatroom. Strukturwandlungen institutioneller Selbstthematisierung, S. 85f.

zudem durch einen kreativen identitätsstiftenden Prozess gekennzeichnet, wenngleich sie ebenso durch dezidierte Strategien der Evaluierung und Bilanzierung beschrieben werden würden.²⁶⁷ Meyer stellt drei wesentliche Aspekte der narrativen Selbstrepräsentation im Netz bzw. spezifischer in den sozialen Netzwerken heraus. So sei es erstens Konvention, sich nicht nur durch einen Medienkanal, sondern durch eine Vielzahl von Medien darzustellen. Zweitens spiele sich die Identitätskonstruktion nicht nur innerhalb der Grenzen der eigenen Profilseite ab, sondern User schrieben sich durch Kommentare und ähnliche Interaktionsformen auf Profilseiten anderer User ein.²⁶⁸ Und schließlich sei das Selbstbild dynamisch, d.h.

[w]er nur einmal seine Informationen postet und seine Profilseite gestaltet und dann nichts mehr verändert, ist für andere User uninteressant. [...]. Erst durch Aktualisieren der Informationen und Posten neuer Inhalte macht sich der User für andere wahrnehmbar und interessant.²⁶⁹

Gerade die Selbstdarstellung mittels einer Vielzahl von Medien bewirkt, dass jene nicht mehr nur narrativ oder verbal, sondern vor allem auch visuell erfolgt.²⁷⁰ Daniel Graf argumentiert ferner, es bestehe gegenwärtig eine ›Culture of sharing‹, d.h. ein Bedürfnis, individuelle Beobachtungen und Erlebnisse mit Freunden zu teilen.²⁷¹ Im Kontext der Selbstinszenierung und des Teilens sowohl dieser als auch von Beobachtungen und Erlebnissen im Netz bzw. vor allem in den sozialen Netzwerken ist gegenwärtig insbesondere das sogenannte Selfie von Bedeutung. Die bildliche Darstellung des Selbst an sich stellt jedoch keine erst aktuell aufkommende Erscheinung dar: so dienen beispielsweise Porträts der Darstellung einer oder mehrerer individueller Personen in einem Einzelbild, Doppelbild oder Gruppenbild. Dem Porträt käme hierbei die Funktion zu, eine physische Ähnlichkeit zur Person herzustellen, ebenso diene es der Charakterisierung der Persönlichkeit und der Darstellung der subjektiven Empfindungen sowie der konkreten psychosozialen Situation des wiedergegebenen Menschen.²⁷² Selfies hingegen bilden ein neues, mit dem Internet in Verbindung stehendes visuelles Format: 2013 wurde das ›Selfie‹ von *The Oxford Dictionaries* zum Wort des Jahres ernannt, erstmals aufgetreten ist der Begriff bereits

267 Vgl. M. Wagenbach: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, S. 121, 132.

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

269 Ebd., S. 168.

270 Vgl. M. Schroer: Selbstthematization. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 43.

271 Vgl. Opplinger, Matthias: »Du sollst dir dein Bildnis machen«, <https://tageswoche.ch/politik/du-sollst-dir-dein-bildnis-machen/vom-21.08.2014>.

272 Vgl. Seidl, Ernst: »Porträt«, in: Stefan Jordan/Jürgen Müller (Hg), Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler 2012, S. 266.

2002 in einem australischen Internetforum, seit 2012 lässt sich eine kontinuierliche Verwendung in den Mainstream-Medien nachvollziehen.²⁷³ Der *Deutsche Duden Online* definiert ein Selfie als ein »[m]it der Digitalkamera (des Smartphones oder Tablets) meist spontan aufgenommenes Selbstporträt einer oder mehrerer Personen.«²⁷⁴ Anne-Kathrin Gerstlauer weist dem Selfie die Funktion eines visuellen Tagebuchs zu, welches ferner zur Imagepflege diene.²⁷⁵ Attila Gaspar erläutert, dass Selfies nicht nur Selbstbildnisse seien, sondern Nutzer damit auch Reaktionen provozieren wollten, d.h. das Selfie beinhalte die Aufforderung und Einladung zu weiterer Kommunikation wie Bewertung, Kompliment oder ein Signal der Kenntnismahme, wodurch ein Selfie den Charakter einer Nachricht enthalte.²⁷⁶ Sie seien daher auch »Smalltalk in Bildform [...], [um] Beziehungen aufrechtzuerhalten und zu festigen.«²⁷⁷ Sie müssten Andrea Christensen zufolge als Beitrag oder Teil der visuellen Kommunikation angesehen werden.²⁷⁸ Graf betont primär den Instant-Charakter von Selfies: »Spannend an Selfies ist der Instant-Charakter. Im Moment, in dem ich etwas sehe, kann ich es teilen.«²⁷⁹ Matthias Opplinger verweist ferner auf den Aspekt der Zeitlichkeit, insofern Selfies Echtzeit-Verbindungen schafften, welche unabhängig von räumlicher Distanz intakt blieben.²⁸⁰ Eine Vernetzung zwischen den einzelnen Selfies entsteht durch Hashtags, welchen Opplinger die Funktion zuweist, die Bilder um eine sprachliche Ebene zu ergänzen.²⁸¹ Bernadette Kneidinger argumentiert überdies, der Reiz von Selfies liege in der Kontrolle, da es jedem Menschen selbst obliege, wie er sich darstelle.²⁸² In diesem Kontext erfahren Bearbeitungsfilter Relevanz, da sie Idealisierung ermöglichen, was zu einer Verschönerung der Wirklichkeit führe.²⁸³ Uwe Hasebrink spricht sich diesbezüglich dafür aus, technologische Möglichkeiten nicht als Ursache für ein Phänomen anzusehen: Entwicklungen repräsentierten vielmehr, was für die Gesellschaft attraktiv sei. Das Internet bilde lediglich den Resonanzboden: »Wir müssen alle möglichst individuell, anders, einzigartig sein. Und das bilden soziale Netzwerke ab.«²⁸⁴ Anhand von

273 Vgl. Oxford Dictionaries: »Word of the year 2013«, <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2013>

274 Duden Online: »Selfie«, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selfie>

275 Vgl. Gerstlauer, Anne-Kathrin: »Selfies. Ich knipse, also bin ich«, <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/selfies-ich-knipse-also-bin-ich-12496121.html> vom 10.08.2013.

276 Vgl. M. Opplinger: Du sollst dir dein Bildnis machen

277 Ebd.

278 Vgl. Christensen, Andrea: »What kind of selfie taker are you?«, <https://news.byu.edu/news/what-kind-selfie-taker-are-you> vom 06.01.2017.

279 M. Opplinger: Du sollst dir dein Bildnis machen

280 Vgl. ebd.

281 Vgl. ebd.

282 Vgl. A.-K. Gerstlauer: »Selfies«. Ich knipse, also bin ich

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

284 A.-K. Gerstlauer: »Selfies«. Ich knipse, also bin ich

Phänomenen wie Selfies, deren zunehmendes Aufkommen in Zusammenhang mit den eingangs erörterten Vorstellungen von Identität und Selbstdarstellung im 21. Jahrhundert ganz allgemein steht, kann veranschaulicht werden, dass die Selbstinszenierung gegenwärtig gerade im Netz ein Mittel darstellt, welches so jedermann zur Verfügung steht und unabhängig von Aspekten wie dem gesellschaftlich-sozialen Status, Beruf, kulturellen Hintergrund usw. genutzt wird. Die Selbstinszenierung von Autoren wiederum ist insbesondere von der Konstruktion des literarischen Selbstkonzepts im Werk abzugrenzen: der Selbstinszenierung kommt einerseits eine außertextuelle Dimension und andererseits Intentionalität zu, da es sich hierbei um eine bewusst eingesetzte Strategie zur Erzeugung bestimmter Effekte handelt. Carolin John-Wenndorf sieht darin den Versuch eines Autors begründet,

sich selbst als Protagonist in den Diskurs des literarischen Feldes einzubringen; und zwar nicht allein durch seine Prosa oder Lyrik, sondern indem er sein Ich vermittels einer für ihn typischen Ausdrucksweise und der kombinierten Anwendung unterschiedlicher Inszenierungsstrategien zur Anschauung bringt.²⁸⁵

Im Kontext des Selbstdiskurses in der Autobiographie und der Konstruktion und/oder Destruktion eines literarischen Selbstkonzepts, womit zudem spezifische Leistungen und Funktionen des Autobiographischen für den Schreibenden einhergehen, entspricht die Darstellung des Selbst einem thematischen Aspekt bzw. einem Sujet solcher Werke. Schon Lejeunes Theorem des autobiographischen Pakts verweist auf die besondere Relevanz der Thematisierung des Selbst in autobiographischen Werken, indem er die Identität zwischen Autor, Erzähler und Figur als wesentliches Merkmal der Autobiographie bestimmt.²⁸⁶ Der Forderung ist inhärent, dass ein Autor über sich schreibt, d.h. »das Hauptgewicht [des Werks] auf [sein] individuelles Leben, besonders auf die Geschichte [seiner] Persönlichkeit legt.«²⁸⁷ Bezeichnenderweise nimmt Philippe Wampfler in einer Diskussion um die Authentizität von Selfies in den sozialen Netzwerke indirekt Bezug auf Lejeune, wenn er konstatiert, dass ein

Social-Media-Profil [...] dann authentisch [ist], wenn der Name mit dem Realnamen übereinstimmt, wenn das Profilbild der Person ähnlich sieht, wenn sich die Person auf dem Profil so verhält, wie sie das in anderen sozialen Kontexten auch tut.²⁸⁸

285 John-Wenndorf, Carolin: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 15f.

286 Vgl. P. Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 217.

287 Ebd., S. 215.

288 Wampfler, Phillipe: »Authentizität als konstanter Mangel«, <https://schulesocialmedia.com/2014/08/22/authentizitat-als-konstanter-mangel/>

Insofern er Selfies als Kommunikationsform bestimmt, könnten diese jedoch nicht authentisch sein. Sie stellten lediglich einen Kommentar über Authentizität dar, da es »[a]uthentische Kommunikation [...] nicht [gibt], weil schon allein die für Kommunikation nötige Selektion Authentizität verunmöglicht.«²⁸⁹ Für die Autobiographie dagegen nimmt Misch das Verstehen des eigenen Lebens als wesentliche Leistung an,²⁹⁰ wobei die Erkenntnis über das eigene Selbst und die Konstitution dessen in der Welt Teil jenes Verstehensprozesses sind. Pascal konstatiert ferner, die Motivation für das Verfassen einer Autobiographie sei der ethische Trieb des Schreibenden nach Selbsterkenntnis.²⁹¹ Die Produktion autobiographischer Texte sei Norbert Meuter zufolge »gleichbedeutend mit einer besonders expliziten Thematisierung der eigenen Identität, die dadurch auch eine neue Gestalt erhält.«²⁹² Geschichten käme dadurch immer sowohl eine Identitätspräsentationsfunktion als auch eine Identitätsproduktionsfunktion zu.²⁹³ Ähnlich argumentiert auch Aichinger, der Autor in der Autobiographie bilde »jenes Ziel, auf das hin alles gerichtet ist, [...], besser: die Vorstellung, die er von seinem Werden und seinem Ich hat.«²⁹⁴ Auffällig ist gerade im Kontext von Rezensionen autobiographischer Texte, wie auch hierbei die Thematisierung des Selbst, die Selbstdarstellung und Selbstkonstruktion im Werk herausgestellt werden. So bewertet beispielsweise Jan Drees *Panikherz* als den Text eines Schriftstellers, »der sich selbst bis aufs Schmerzhafte zum Sujet gemacht [...] – und dabei mit sensiblem Gespür sein Ich endlich wieder in schillernde Literatur verwandelt hat.«²⁹⁵ Eine der Leistungen und Funktionen der Autobiographie als Form bzw. des autobiographischen Schreibens als Methode besteht darin, dass der Schreibende sich hierdurch selbst als fragmentarisch begreifen kann, woraus, wie auch bei der Konstruktion bzw. Destruktion eines literarischen Selbstkonzepts, eine bidirektionale Interaktion resultiert, im Zuge derer die Autobiographie als literarischer Spiegel zu verstehen ist. Spiegel kommt es im Allgemeinen zu, »als symbolische Werkzeuge im Kontext der Selbsterkenntnis, der Selbstreflexion und des Selbstverständnisses«²⁹⁶ zu fungieren. Sie ließen Wolfgang Prinz zufolge eine tiefe

289 Ebd.

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

291 Vgl. R. Pascal: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt, S. 216.

292 Meuter, Norbert: Narrative Identität: das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur, Stuttgart: Metzler 1995, S. 247.

293 Vgl. ebd., S. 247.

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

295 Drees, Jan: »Vom Drang, den Körper zu bezwingen«, www.deutschlandfunk.de/benjamin-von-stuckrad-barre-vom-drang-den-koerper-zu-700.de.html?dram:article_id=349332 vom 24.03.2016.

296 Prinz, Wolfgang: Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 91.

Reflexion auf das Selbst zu.²⁹⁷ Spiegel, so konstatiert Umberto Eco, erlaubten es den Menschen ferner, sich so zu sehen, wie andere sie sehen.²⁹⁸ Immer wieder bilden Spiegel auch ein literarisches Motiv, die Autobiographie hingegen soll als Form im Sinne eines äußeren, physikalischen Spiegels behandelt werden. Ein weiteres wesentliches Merkmal der Autobiographie, welches auch für den Selbstdiskurs relevant ist, besteht in der erörterten Subjekt-Objekt-Relation. Diese kommt stilistisch dann zum Ausdruck, wenn autobiographische Werke die konventionelle Ich-Form verlassen, beispielsweise durch ein Schreiben in der Du-Form oder Ich-Er- bzw. Ich-Sie-Form. Für die Du-Form konstatiert Waldmann,

dass der Gegenstand der Erzählung jetzt nicht ein Ich, sondern ein sich selbst als einen Anderen, als ein Du setzendes Ich ist, also anders als in der ›normalen‹ Ich-Erzählung eine Distanz zum Ich eingerichtet ist.²⁹⁹

Es handle sich dann um ein »von dem Ich-Erzähler mit sich selbst geführtes Selbstgespräch: [einen] inneren Dialog.«³⁰⁰ Für die Ich-Er- bzw. Ich-Sie-Form erörtert Waldmann weiterhin, diese könne genutzt werden, wenn ein Autor aus verschiedenen Perspektiven erzählen möchte, wobei die Er-Form eine objektivierende darstelle; nicht selten seien es dann verschiedene Ichs, die sprechen würden.³⁰¹ Bei der Verwendung der Er-Form setze sich der Schreibende

als einen Anderen [...], von dem er nicht als von sich, sondern von einem ›Er‹, einem Fremden spricht. Es liegt also eine entschiedene Verfremdung des Ich vor, mit der der Schreibende sich zu einem Anderen objektiviert und sich in Distanz zu sich selbst setzt.³⁰²

Sowohl in *Strobo* als auch in *Panikherz* wird der Selbstbezug primär durch Beschreibungen und Reflexionen hergestellt. So thematisiert Airen ein allgemeines Unzugehörigkeitsgefühl seiner Person bzw. ein Gefühl der Andersartigkeit und Fremdheit in der Welt, welches durch antithetische Vergleiche Ausdruck findet: »Bei mir ist das Wochenende das Gegenteil von Woche, so wie Himmel das Gegenteil von Hölle ist. Auf Erden bin ich nur noch selten zu Besuch.«³⁰³ Dieses Gefühl wandelt sich in Situationen, die der ›Normalität‹ des Alltags zuwiderlaufen, zu einem Empfinden und Erleben der Zugehörigkeit:

297 Vgl. ebd., S. 91.

298 Vgl. U. Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, S. 35.

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

300 Ebd., S. 73.

301 Vgl. ebd., S. 84.

302 Ebd., S. 76.

303 Airen: *Strobo*, S. 202.

Im Alltag nagt an meinem Ego oft das Bewusstsein, ein schräger Vogel zu sein. Aber vormittags in der Panorama Bar gibt es nur schräge Vögel. Jedes Mal, wenn ich wieder jemanden auf dem Boden krabbeln oder entrückt zu dieser geilen Musik tanzen sehe, fühle ich mich zu Hause.³⁰⁴

Ebenso erfolgt eine Reflexion, indem eigene Verhaltensweisen hinterfragt und dabei gleichzeitig das mit diesem Hinterfragen einhergehende Gefühl verhandelt werden:

Aber dann kommen manchmal immer noch so Momente, in denen dieser Schutzschild der Gleichgültigkeit aufreißt und vereinzelte Hoffnungsschimmer hereinlässt. So ein bisschen Glück. So hell, dass es schmerzt. Z.B. wenn so geiles Wetter ist wie früher, als ich dann noch was anderes gemacht habe als die Jalousien runter. Oder wenn ich Hand in Hand mit so einem bezaubernden Geschöpf auf der Couch sitze wie letzten Freitag im Watergate. Dann frage ich mich, ob ich wirklich zum Verlieren geboren bin. Eine beschissene Scheißfrage, und wenn ich nicht mal wieder mein Portemonnaie verloren hätte, würde ich sie auf der Stelle mit einem halben Liter Wodka runterspülen.³⁰⁵

Zudem nimmt Airen im Werk direkten Bezug auf die Thematik der Selbstdarstellung, welche im Sinne eines illusorischen Selbstbildes als Mechanismus der Grenzüberschreitung konstatiert wird:

Es geht im Grunde um das Selbstbild. Das ist es, was uns Grenzen überschreiten lässt, was uns Dinge tun lässt, die wir noch nie getan haben. Was uns Fehler wiederholen lässt. Die Jagd, einem Selbstbild, einem Typen, einer Vision seiner selbst zu entsprechen.³⁰⁶

Selbst und Selbstbild werden damit als etwas substanziell Verschiedenes konstruiert. In *Panikherz* beginnen die Reflexionen über das Selbst bereits in der Kindheit des Autors, ähnlich wie Airen thematisiert Benjamin von Stuckrad-Barre ein Gefühl der Andersartigkeit, was beispielsweise in der Auffassung des eigenen Namens als Kontradiktion Ausdruck findet:

Mein Vater war Pastor, ich war das jüngste von vier Kindern, Benjamin, letztes Kind, aber hebräisch auch: Sohn der Freude. Zu solcher gab ich familiär in dieser Zeit keinen Anlass [...]. [D]er Älteste und ich waren die Sorgenkinder, dauernd unerwidert verliebt, und statt wie die anderen beiden wohlklingend Klavier und Geige zu üben, hörten wir immer nur laute Popmusik [...].³⁰⁷

304 Ebd., S. 114.

305 Ebd., S. 183f.

306 Ebd., S. 84.

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

Weiterhin wird das Selbst der Kindheit als etwas Undurchsichtiges, Nicht-Begreifbares und Zwanghaftes dargestellt:

Irgendetwas schien mit mir nicht zu stimmen, ich empfand Regeln und Anordnungen als eher unverbindliche Vorschläge, dauernd wurde ich irgendwelcher Lügen überführt. Außerdem zählte ich immerzu Treppenstufen, Gehwegplatten, Buchstaben, ALLES – und wenn sich die Summe durch 8 teilen ließ, war ich glücklich, durch 4 teilbar war auch noch gut, durch 2 hinnehmbar, ungerade Zahlen waren jedoch ganz schlecht, und Primzahlen zwangen mich, eine Treppenstufe zu überspringen oder die letzte Stufe mehrfach hoch- und runterzutippeln, bis sich die Gesamtstufenzahl durch 8 teilen ließ.³⁰⁸

Auch bei der Darstellung des Hinterfragens der eigenen Verhaltensweisen weisen die Werke Parallelen auf:

Bin ich also echt durch mit dem Zeug? Und falls das so ist, ist das gut? Schließe ich mich damit nicht aus von einer so heiteren, attraktiven Gesellschaft und der Perspektive, jetzt einfach ein paar gute Tage und Nächte mit denen zu verbringen? Doch. Aber nicht ich selbst hob da abwehrend die Hände, es war ganz komisch, ich hatte das Gefühl, dass ich selbst von mir gar nicht gefragt worden war, da lief, in Fußballerdeutsch gesprochen: ein Automatismus ab.³⁰⁹

Bezeichnend ist, dass im Kontext des Hinterfragens gleichzeitig eine Art gefühlter Spaltung des Selbst reflektiert wird, dessen einem Teil Bewusstheit zugesprochen, der andere Teil hingegen als Automatismus und damit als fremdgesteuert erlebt wird. Jene Aufspaltung in Anteile wird vor allem auch sprachlich – und visualisiert – durch die Verwendung von Versalien an einer weiteren Stelle im Werk herausgestellt:

Und weil ich immer froh bin über zerstreute Aufträge der sinnlosesten Art, so sie überschaubar sind, als Blitzableiter meiner Hyperaktivität, bekomme ich SELBST es kaum mit, da veranstalte ich schon ein Riesenkörpertheater unter Einbeziehung mehrerer Statisten und Requisiten, zerre aus dem Gebüsch den meterlangen Teleskopkescher, mit dem sonst Blätter aus dem Pool gefischt werden, ein idealer Zitronenpflücker, und natürlich muss es die Zitrone ganz oben sein, keine der simpel mit ausgestrecktem Arm pflückbaren, nein, wenn schon, dann die unerreichbare ganz oben.³¹⁰

Das ›Ich‹ und das ›Selbst‹ treten hier als zwei verschiedene Entitäten auf, wobei das Selbst, vor allem auch durch Versalien gekennzeichnet, die Entität zu sein scheint,

308 Ebd., S. 28.

309 Ebd., S. 482.

310 Ebd., S. 557.

hinter die das bewusste ›Ich‹ zurücktritt. Ergänzt werden die eigenen Reflexionen über das Selbst in *Panikherz* zudem durch die Bezugnahme auf eine Divergenz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung:

Es war seltsam, andere Menschen hatten mich, wenn ich komplett zugehörnt gewesen war, oft als angenehmen Gesprächspartner empfunden, »endlich mal ein bisschen ruhiger, nicht so hektisch wie sonst«- und nun, da ich nüchtern und wieder so hektisch und hypermotorisch unterwegs war, wie ich eventuell tatsächlich BIN, da schauten mich viele an und glaubten mir nicht, dass ich nüchtern war: »Ja, genau, du bist clean, haha. Du hast doch bestimmt was genommen, so aufgekratzt wie du bist.«³¹¹

Die Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt manifestiert sich in *Strobo* primär durch innere Dialoge, also einen Wechsel von der Ich-, in die Du-Form, welche dann wiederum in einen inneren Monolog überführt werden:

Purer Ekel. Wie konnte ich mich nur so verhalten, solchen Müll schreiben und mich selber so kaputtmachen. Obwohl ich jetzt schon zwölf Stunden abstinente bin, stinke ich noch immer aus jeder Pore nach Alkohol. Sogar meine Scheiße stinkt nach Alk. Ich wälze mich die ganze Nacht im Bett, seltsam aufgeregt und verzweifelt Schlaf suchend. »Mann, du musst jetzt sofort einschlafen, sofort einschlafen, Mann! Scheiße, ich pack das nicht. Kacke, ich muss doch jetzt mal schlafen können. Das gibt's ja nicht, das hatte ich noch nie. Ich pack das nicht, echt nicht. Airen, Airen. Airen! Mein Gott, ich dreh gleich durch!!!«³¹²

In *Panikherz* hingegen sind es vorrangig Ich-man-Wechsel, die das Ich zu etwas Fremdartigen stilisieren, indem sie es als ein Anderes setzen:

Dergestalt vorgeschwemmt konnte man essen, was man wollte, Eis ging natürlich besonders gut, das kam fast elegant wieder raus und sogar noch kühl, wenn man sich beeilte (und man beeilte sich immer, man musste schneller sein als das eigene Bewusstsein- und das war man, man war unzurechnungsfähig, juristisch betrachtet). Ich aß alles durcheinander, groteske Mengen, direkt aus der Einkaufstüte, und den Müll direkt wieder rein in die Tüte, hinterher mussten alle Spuren und Beweise beseitigt werden; die Idee: Ich isst ein anderer.³¹³

Es wird deutlich, dass die Thematisierung des Selbst bzw. die Selbstkonstruktion in der Autobiographie vor allem über den Ausdruck und die Darstellung des Inneren erfolgen. Reflektiert, beschrieben und hinterfragt werden Gefühle, das subjektive Erleben und Verhaltensweisen, wofür die Beschreibung des Äußeren unwesentlich

311 Ebd., S. 364.

312 Airen: *Strobo*, S. 169.

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

ist, d.h. das Selbst wird nicht inszeniert, sondern vielmehr als Entität eingeführt, die es zu erfassen und zu ergründen gilt. Damit in Zusammenhang steht in *Strobo* und *Panikherz* eine nicht-idealisierte Darstellung dessen, wie das Selbst erlebt, von anderen wahrgenommen und in der Welt manifestiert wird.

In der Konstellation von Selbstkonstruktion, Selbstinszenierung, Autobiographie und Virtualität nimmt der Weblog eine besondere Position ein, indem er zwar dem Bereich der Virtualität zuzuordnen ist, die Leistungen und Funktionen der Autobiographie für die Selbstkonstruktion im Gegensatz zu den sozialen Netzwerken jedoch erhalten bleiben und sich lediglich das Publikationsmedium wandelt. Hierfür kann *Strobo* erneut beispielhaft angeführt werden, da es sich um ein autobiographisches Werk handelt, das auf dem Blog des Autors basiert. So führt Wagenbach an, es handle sich bei Weblogs um den Ausdruck einer aktiven netzbasierten Identitätsarbeit,³¹⁴ in den sozialen Netzwerken dagegen werde das Selbst zu einem medialen Ereignis.³¹⁵ Geprägt ist die Selbstinszenierung darüber hinaus durch eine idealisierte Darstellung, welche primär durch Filtereinstellungen wie auf *Instagram* ermöglicht wird und mit der auch die Möglichkeit einer direkten Bewertung des Dargestellten mittels Likes & Shares in Verbindung gebracht werden muss. Likes & Shares fungieren in den sozialen Netzwerken als eine Form der sozialen Währung und generieren gleichzeitig einen ›Mainstream‹, der wiederum Auswirkungen darauf hat, was gezeigt bzw. nicht gezeigt wird. So verweist auch Schroer darauf, dass vor allem einzelne Aspekte des Selbst dargestellt würden, es sich jedoch nicht um die Darlegung eines kompletten Lebens handle.³¹⁶ Zudem werde, so Ebersbach, Glaser und Heigl, hierdurch ein soziales Kapital aufgebaut.³¹⁷ Die Darstellung des Selbst in den sozialen Netzwerken wird nicht nur idealisiert und durch die sofortige Bewertung messbar gemacht, sie ist überdies auch selbstreferentiell, insofern die Funktion der Selbstthematization in der Selbstthematization selbst besteht.³¹⁸ Gegenwärtig lässt sich außerdem eine Tendenz nachvollziehen, im Zuge derer die Selbstinszenierung eine Art der Ökonomisierung erfährt. Im Kontext ihrer Selbstinszenierung werben sogenannte Influencer in den sozialen Netzwerken für Produkte und werden dafür von Firmen verschiedenster Branchen bezahlt, d.h. die Selbstinszenierung dient demnach einerseits der Selbstvermarktung³¹⁹ und andererseits

314 Vgl. M. Wagenbach: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, S. 130.

315 Vgl. ebd., S. 118.

316 Vgl. M. Schroer: Selbstthematization. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 63.

317 Vgl. A. Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 229.

318 Vgl. M. Schroer: Selbstthematization. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 42.

319 Vgl. A. Ebersbach/M. Glaser/R. Heigl: Social Web, S. 229.

der Produktvermarktung. Zudem handle es sich bei der Dokumentierung in den sozialen Netzwerken – und die Selbstinszenierung ist wesentlicher Teil dieser Dokumentierung – um eine Form des ›In-der-Welt-Seins‹,³²⁰ so Ebersbach, Glaser und Heigl, in Folge dessen die Selbstdarstellung einem Existenzbeweis im Netz gleichkommt. Mit den sozialen Netzwerken verändert sich zudem die spezifische autobiographische Subjekt-Objekt-Relation. Während der Autor eines autobiographischen Werkes zugleich Subjekt und Objekt der Darstellung ist, kann für die These argumentiert werden, dass sich die Nutzer sozialer Netzwerke einerseits zum Objekt machen, wodurch der Aspekt der Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt entfällt bzw. abgeschwächt wird, und das Selbst andererseits über Objekte dargestellt wird. Schroer führt an, die Selbstthematisierung müsse nicht mehr zwingend über die Introspektive erfolgen, sondern könne dies auch über Dinge oder Objekte tun.³²¹ Damit einhergeht ferner die Tendenz, bei der Thematisierung des Selbst generell von einer Darstellung des Inneren zugunsten einer Darstellung des Äußeren abzuweichen, was gerade auch durch den visuellen Charakter der Selbstinszenierung in bildbasierten Netzwerken wie *Instagram* gegenüber der textuellen Selbstkonstruktion in der Autobiographie vereinfacht und damit verstärkt wird.

Sowohl in Bezug auf die Selbstkonstruktion und Selbstfindung in der Autobiographie als auch die Selbstinszenierung und Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken ist auf den Aspekt der Sichtbarkeit einzugehen, womit stets das Sichtbarwerden und/oder Sichtbarmachen des Selbst einhergeht. Die Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken zeichnet sich durch eine tatsächliche, visuelle Sichtbarkeit im Sinne von Bildlichkeit aus, was einerseits auf die visuell-bildbasierte Ausrichtung der Plattformen zurückzuführen ist. Zudem entstehen hierbei neue Phänomene wie das Selfie, die wiederum eigene Wirkmechanismen und Strategien der Selbstinszenierung, beispielsweise die Idealisierung durch Filtereinstellungen sowie Likes & Shares als Möglichkeit zur direkten Bewertung und zum Aufbau einer Art sozialen Kapitals im Netz, generieren und vorgeben. Wie auch im Kontext der Modifikation der Darstellungsform angeführt, handelt es sich dabei um ›tatsächliche‹ Bilder bzw. Fotos, die aufgrund der Veröffentlichung in einer immateriellen Welt eine immaterielle Materialität aufweisen. Die Bildlichkeit und damit Sichtbarkeit des Selbst in autobiographischen Werken hingegen ist eine indirekte, insofern das Selbst als sprachliches Produkt generiert wird. Es handelt sich um eine sprachliche Visualisierung, weshalb diesen ›Bildern‹ eine immaterielle Immaterialität zuzuschreiben ist, wenngleich der Fokus nicht auf Beschreibungen des Äußeren, sondern dem Ausdruck des Inneren liegt, worüber das Selbst konstruiert und destruiert wird. Pascal konstatiert bezüglich der Autobiographie, dass es sich dabei

320 Vgl. ebd., S. 236.

321 Vgl. M. Schroer: Selbstthematisierung. Von der (Er-)findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit, S. 43.

um die Geschichte der Gestaltung einer Persönlichkeit handle, wobei Ereignisse berichtet würden, »nicht nur weil sie geschehen sind, sondern weil sie zur Bildung des Selbst beigetragen haben: sie werden zu symbolischen Ausdrücken für das Sichtbarwerden des Selbst.«³²² Das Sichtbarwerden des Selbst steht außerdem in einem Zusammenhang mit der für die Autobiographie konstatierten Leistung des Begreifens der eigenen Fragmentiertheit und der Bestimmung der Autobiographie als einen literarischen Spiegel für den Schreibenden, wobei das Selbst des Autors entsprechend eines literarischen Produkts dann wiederum auch für den Leser sichtbar wird. Zur Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken merkt Burkart an, dass das Ziel dieser Selbstthematisierung in der Sichtbarmachung des eigenen Selbst bestehe und das Gesehenwerdenwollen überdies Merkmal der postmodernen Bildkultur bzw. der neuen Medien als wesentlicher Teil der gegenwärtigen, visuellen Kultur sei.³²³ Differenzen bezüglich der Sichtbarkeit des Selbst bestehen zwischen der Autobiographie und den sozialen Netzwerken daher einerseits in Bezug auf die Bildlichkeit an sich. Andererseits liegen der Sichtbarmachung des Selbst verschiedene Intentionen und Motivationen zugrunde, insofern sie in der Autobiographie vor allem über den Ausdruck des Inneren der Selbstfindung und der Selbsterkenntnis des Schreibenden dient, wohingegen in den sozialen Netzwerken ein Sichtbarwerden für andere über die Darstellung des Äußeren zentral ist, sodass der Fokus auf die Inszenierung gerichtet wird. Ein weiterer wesentlicher Unterschied entsteht aufgrund der Möglichkeit zur Umkehrung des Sichtbarmachens in den sozialen Netzwerken. Nutzer können ihre Beiträge nicht nur bearbeiten, sondern auch löschen, d.h. die Selbstinszenierung kann im größeren Kontext des Nutzerprofils nachträglich korrigiert werden, was so bei einmal publizierten autobiographischen Werken nicht möglich ist. Dieser Mechanismus verdeutlicht abermals den Aspekt der Inszenierung, insofern sich diese korrigieren und unsichtbar machen lässt, was für den Gegenstand der Inszenierung – das Selbst – hingegen nicht gilt. Ferner unterscheiden sich Selbstkonstruktion und Selbstinszenierung durch ihre jeweilige mediale Grundlage. Autobiographische Werke basieren auf Text, d.h. die Selbstkonstruktion bzw. das Selbst dieser Texte ist ein mittels Stils erzeugtes, textuelles Produkt. Soziale Netzwerke hingegen sind zunehmend bildbasiert, der Gebrauch von Text wird eingeschränkt und vor allem für die Selbstinszenierung gilt, dass diese primär visuell erfolgt. Auch die mediale Grundlage steht in einem engen Zusammenhang mit der Intention und Motivation von Selbstkonstruktion im Kontrast zu Selbstinszenierung. Die Selbstkonstruktion erfolgt über den Ausdruck des Inneren, wofür Text unabdingbar ist. Die Selbstinszenierung hingegen bezieht sich auf die Darstellung des Äußeren, wofür sich wiederum Bilder bzw. Fotos eignen. Es kann daher

322 R. Pascal: Die Autobiographie als Kunstform, S. 148f.

323 Vgl. G. Burkart: Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematisierung?, S. 19, 29.

auch für ein ›Form-follows-Function‹-Prinzip argumentiert werden, d.h. nicht nur die Form oder die mediale Grundlage haben Auswirkungen auf die Funktion, sondern invers folgt im Kontext des Selbstdiskurses in der Autobiographie bzw. den sozialen Netzwerken die Form der Funktion, wenngleich mediale Dispositionen den Rahmen und damit Funktions- und Formmöglichkeiten mitbestimmen. Ferner unterscheiden sich diejenigen Aspekte des Selbst, die überhaupt dargestellt werden. Die Autobiographie weist explizit keinen dokumentarischen Charakter auf, sodass vielmehr die für das Selbst bzw. Selbstkonzept konstitutiven Erlebnisse thematisiert werden. Folglich ist die Selbstkonstruktion durch ein hohes Maß an Subjektivität geprägt. Die Darstellung in den sozialen Netzwerken hingegen ist als eine Dokumentation des Alltags und des Selbst zu behandeln, wobei Wagenbach eine Art Hyperdokumentation und einen Visibilitätszwang konstatiert.³²⁴ Der dokumentarische Charakter ergibt sich bereits aus der Struktur der Plattformen, wenn beispielsweise biographische Daten bei der Erstellung des Nutzerprofils abgefragt werden, wodurch sich die Profilseiten der Nutzer ähnlichsehen.³²⁵ In Konsequenz ist der Selbstdarstellung im Gegensatz zur Selbstkonstruktion in der Autobiographie daher Objektivität zuzuschreiben. Invers hierzu würden autobiographische Werke gerade durch ein Zurückdrängen autobiographischer Daten Literarisierung erfahren, so die Argumentation Waldmanns.³²⁶ Für den Selbstdiskurs in Zusammenhang mit Autobiographie und Virtualität bzw. den sozialen Netzwerken kann daher eine Modifikation der Inhalte angenommen werden, die entsprechend einer Verschiebung erfolgt. Den Mittelpunkt bilden dabei nicht mehr das Selbst bzw. die Selbstkonstruktion, sondern die Darstellung des Selbst bzw. die Selbstinszenierung. In der Autobiographie wird das Selbst mittels Selbstkonstruktion zu einem Sujet neben anderen, d.h. die Selbstkonstruktion stellt eine Komponente im Kontext des gesamten Werkes dar. In den sozialen Netzwerken bildet die Selbstinszenierung dagegen den Schwerpunkt, wobei sich gegenwärtig bereits Differenzen zwischen den verschiedenen Plattformen abzeichnen. So werden auf *Facebook* als Plattform der Vernetzung durchaus Debatten und Diskussionen zu verschiedenen Themen in das Profil der Nutzer integriert, wohingegen *Instagram* selbstzentrierter ist, da der Fokus nochmals mehr auf der Inszenierung und Dokumentation des eigenen Lebens liegt. Diesbezüglich ist weiterhin auf veränderte Konstruktions-, bzw. Inszenierungsstrategien einzugehen. Wie bereits dargelegt, variieren die medialen

324 Vgl. M. Wagenbach: Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle, S. 136.

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

326 Vgl. G. Waldmann: Autobiografisches als literarisches Schreiben: kritische Theorie, moderne Erzählformen- und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, S. 63.

Grundlagen der Selbstkonstruktion in der Autobiographie und der Selbstinszenierung in den sozialen Netzwerken. Die Selbstkonstruktion basiert auf Text als medialer Grundlage, das Selbst bzw. das literarische Selbstkonzept ist daher ein textuelles Produkt, welches werkimmanent konstruiert wird. Die Selbstinszenierung hingegen erfolgt größtenteils bildbasiert, wofür soziale Netzwerke zahlreiche Inszenierungsmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Diese bewirken, dass die Relevanz der Inszenierung ebenfalls ansteigt. Es kann demnach aufgezeigt werden, dass die Bedeutung des ›Was‹ der Darstellung, also das Dargestellte, zunehmend hinter dem ›Wie‹ der Darstellung, also der Darstellung selbst, zurücktritt, sich der Schwerpunkt also vom Inhalt bzw. Sujet auf die Darstellungsform selbst verschiebt. Dies ist ebenso am Beispiel der nachträglichen Bearbeitung oder des Löschsens von Posts zu verdeutlichen, wodurch das Profil und damit die eigene Selbstinszenierung fort-dauernd angepasst und verändert werden können. Daraus resultiert eine Divergenz zwischen Selbst und Selbstdarstellung, welche auch von Airen thematisiert wird, wenn er das Selbstbild als »eine Vision seiner selbst«³²⁷ begreift. Der Inszenierungsaspekt in den sozialen Netzwerken wird ferner dadurch betont, dass jene Korrekturen die Darstellung, nicht aber das Dargestellte, also das Selbst, betreffen und die Auswahl der dargestellten Aspekte des Selbst auch nachträglich bzw. zu einem späteren Zeitpunkt verändert werden kann. Meyer versteht diesen Mechanismus auch als dynamisches Potenzial sozialer Netzwerke. Da die Inhalte digitaler Medien leicht modifizierbar seien, würden sie einen höheren Grad der Aktualität bieten, sie seien daher augenblickszentriert.³²⁸ Unter Rückbezug auf die Erläuterung Schroers, es handle sich nicht um die Darlegung eines gesamten Lebens,³²⁹ ist fraglich, ob es sich nicht vielmehr um die Inszenierung eines kompletten Lebens handelt, welche fort-dauernd angepasst werden kann unabhängig vom ›tatsächlichen‹ Leben des Darstellers. Ebenso ist auf strukturell-formale Aspekte einzugehen, die in Zusammenhang mit der konstatierten Modifikation stehen. Dies betrifft zum einen den von Lejeune formulierten autobiographischen Pakt. Im Kontext der sozialen Netzwerke und den dabei veränderten medialen Dispositionen ergibt sich eine Konstellation, bei welcher diskussionsbedürftig ist, inwiefern der autobiographische Pakt auf ein Nutzerprofil anwendbar ist und ob dieser erfüllt wird. Gerade aufgrund von Mechanismen der Vernetzung, wie beispielsweise bei *Facebook*, ist strittig, ob der Nutzer auch alleiniger ›Autor‹ seiner Darstellung, also des ›Werks‹, ist, wenn einerseits Vorgaben durch den Plattformanbieter in Form einer Außenlenkung bestehen und andererseits die Nutzer durch die Integration von Kommentaren und Beiträgen in

327 Airen: *Strobo*, 84.

328 Vgl. J. I. Meyer: *Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken: Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres*, S. 154f.

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

das Profil anderer ebenfalls am ›Werk‹ partizipieren, sodass die Darstellung teils kollaborative Züge aufweist. Zwar stellt die Verwendung von Pseudonymen in den sozialen Netzwerken kein Kriterium dar, durch welches der Pakt nicht erfüllt werden würde; jedoch ist in Frage zu stellen, ob die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist auch besteht, wenn der Fokus auf der Selbstinszenierung liegt und lediglich die Darstellung, nicht aber der Inhalt der Darstellung an sich, nachträglich verändert werden kann. Die Identität von Autor und Erzähler wird demnach aufrechterhalten, während der Protagonist fortdauernd veränderbar ist und daher nicht identisch mit Autor und Erzähler verbleiben muss. Veränderte mediale Dispositionen tangieren daher auch strukturell-formale Aspekte, wonach konventionelle Kategorien und Theoreme hinterfragt und teilweise angepasst werden müssen. Einen weiteren Aspekt der strukturell-formalen Betrachtungsweise bildet die veränderte Subjekt-Objekt-Relation. Diese besteht in der Autobiographie primär subjektintern und wird sprachlich zum Ausdruck gebracht, wie beispielsweise durch Wechsel zwischen Ich-, und

Du-, bzw. Ich-, und Er-Form, sodass innere Dialoge entstehen oder sich der Schreibende als einen Anderen oder Fremden setzt.³³⁰ Das Subjekt, so argumentiert Neumann in ähnlicher Weise wie Waldmann, werde durch den Gebrauch der dritten Person zum Objekt, wo es selbst verfügen möchte.³³¹ Die spezifische Relation zeichnet sich insbesondere durch die Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt aus, wonach sie als ›Sowohl-als-auch-Beziehung‹ beschrieben werden kann. In den sozialen Netzwerken dagegen macht sich das Subjekt mittels Inszenierungsstrategien zum Objekt einer Darstellung, der die Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt damit nicht mehr inhärent ist. Es handelt sich folglich um eine ›Entweder-oder-Beziehung‹. Überdies erfolgt auch die Subjektinszenierung an sich teils über Objekte, was in Konsequenz zu einer fehlenden Introspektive führt, die konträr dazu für autobiographische Texte im Sinne des Ausdrucks des Inneren wesentlich ist. Schmidt konstatiert diesbezüglich, dass

im Laufe der Herausbildung der Moderne zunächst Medien wie das Tagebuch, die Autobiografie oder der Roman vorrangig introspektive Selbsterkennung des Individuums [unterstützten], [während] [...] sich die gegenwärtigen Medien stärker auf eine Selbstthematisierung des Einzelnen [richten].³³²

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

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

332 J. Schmidt: Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0, S. 78.

Weiterhin können der Selbstkonstruktion bzw. der Selbstinszenierung differente Intentionen und Motivationen zugeschrieben werden. Für autobiographische Werke können primär Motivationen intrinsischer Natur angenommen werden, wie das Begreifen der eigenen Fragmentiertheit oder die Funktion der Autobiographie als literarischer Spiegel, wobei durch die bidirektionale Interaktion zwischen Autor und Text spezifische Leistungen und Funktionen des Autobiographischen generiert werden. Der Selbstinszenierung dagegen liegen vielmehr extrinsische Motivationen zugrunde, welche wiederum durch das Außen mitbestimmt werden, wie etwa die Dokumentation und Darstellung für andere mit der Intention, möglichst viele Likes & Shares zu erhalten, einen Existenzbeweis im Netz herzustellen oder die Selbstinszenierung zu ökonomisieren. Die Differenz des Selbstdiskurses in der Autobiographie gegenüber den sozialen Netzwerken besteht daher in erster Linie zwischen dem Ausdruck des Inneren im Gegensatz zur Darstellung des Äußeren. Im Kontext von Selbstkonstruktion und Selbstdarstellung kann daher eine Modifikation angenommen werden, die sich durch eine dreifache Verschiebung von Innen nach Außen auszeichnet. So erfolgt die Selbstkonstruktion erstens werkimmanent – also ›systemintern‹ –, während die Selbstinszenierung – wenn auch virtuell – im Außen, d.h. in den sozialen Netzwerken, stattfindet, wobei darauf zu verweisen ist, dass die Selbstinszenierung dieses Außen voraussetzt, da es sich um eine Inszenierung für andere handelt. Zweitens erfolgt die Konstruktion des Selbst in der Autobiographie auf Basis der medialen Grundlage der Autobiographie, d.h. als textuelles Produkt, während die Selbstinszenierung über Objekte – demnach wiederum über das Außen – generiert wird. Und schließlich verschiebt sich die Darstellung des Ausdrucks des Inneren des Selbst zur Darstellung des Äußeren des Selbst.

2.4.2 Verschiebung von Sujets/Inhalten zur Darstellungsform am Beispiel von ›Parallelwelten‹

Neben dem Wandel von Selbstkonstruktion bzw. Selbstfindung zu Selbstdarstellung bzw. Selbstinszenierung vollzieht sich ein weiterer Wandel entsprechend der Verschiebung von Sujets bzw. Inhalten in der Autobiographie zur Darstellungsform in den sozialen Netzwerken. Dieser wird beispielhaft am Sujet der ›Parallelwelten‹ aufgezeigt, wobei abermals *Panikherz* und *Strobo* als Referenztexte und konkrete Untersuchungsgegenstände für die Erörterung der Darstellung von Parallelwelten in der Autobiographie dienen. Eine parallele Behandlung ist sowohl legitim als auch sinnvoll, da die Texte bezüglich der Sujets motivische Gemeinsamkeiten aufweisen, wobei das Sujet der Parallelwelten darüber hinaus ein Phänomen im Kontext der Verhandlung absurder Erlebnisse in der Autobiographie darstellt. Der Begriff des Absurden ist auf Albert Camus zurückzuführen, welcher ihn in *Der Mythos des Sisyphos* einführt; als Wesen des Absurden formuliert Camus Aspekte von Gegensatz,

Zerrissenheit und Entzweiung.³³³ Michel Onfray erläutert, dass die Absurdität bei Camus jedoch keine Eigenschaft der Welt und keine eigene metaphysische Kategorie sei; vielmehr entspringe sie der Gegenüberstellung zweier miteinander unvereinbarer Wahrheiten.³³⁴ Weiterhin liege das Absurde in der Welt nicht prinzipiell vor, »sondern wird erst durch Gefühle wie Grauen, Ekel, Langeweile und Fremdheit in sie hineingetragen.«³³⁵ Das Gefühl der Absurdität ist Camus zufolge in der »Entzweiung des Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handelnden und seinem Rahmen«³³⁶ aufzufinden. Der Ausdruck »Das ist absurd« könne folglich gleichgesetzt werden mit »Das ist ein Widerspruch in sich.«³³⁷ Die Entstehung des Absurden postuliert er in einem »Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt.«³³⁸ Es handle sich dabei um die erste Wahrheit, da es

[a]ußerhalb eines menschlichen Geistes [...] nichts Absurdes geben [kann]. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tod. Es kann aber auch außerhalb dieser Welt nichts Absurdes geben. Und aus diesem elementaren Kriterium schließe ich, dass der Begriff des Absurden etwas Wesentliches ist und als meine erste Wahrheit gelten kann.³³⁹

Der absurde Mensch »verachtet die Vernunft nicht absolut und lässt das Irrationale zu;«³⁴⁰ für ihn »ist [die Welt] unvernünftig, nichts weiter.«³⁴¹ Absurditäten können ebenso in Bezug auf den gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontext formuliert werden, wobei die folgende Ausführung keinesfalls darauf abzielt, Camus' Begriff der Absurdität im Abgleich mit spezifischen Phänomenen des 21. Jahrhunderts aufzuarbeiten. Der Rückbezug besteht dadurch, dass Absurdität als etwas betrachtet wird, was widersprüchlich erscheint und von Zerrissenheit, Gegensatz und Entzweiung geprägt ist. Aus dieser Vorgehensweise erschließt sich die Betrachtung von gesellschaftlichen Phänomenen, formuliert Camus doch einen ähnlichen Gedanken, wenn er das Absurde im Aufeinandertreffen von Mensch und Welt

333 Vgl. Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017, S. 48.

334 Vgl. Onfray, Michel: *Im Namen der Freiheit. Leben und Philosophie des Albert Camus*, München: Albrecht Knaus Verlag 2013, S. 225.

335 Drechsler, Ute: *Die »absurde Farce« bei Beckett, Pinter und Ionesco: Vor- und Überleben einer Gattung*, Tübingen: Narr Verlag 1988, S. 98.

336 A. Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 18.

337 Vgl. ebd., S. 42.

338 Ebd., S. 40.

339 Ebd., S. 43.

340 Ebd., S. 50.

341 Ebd., S. 62.

begründet sieht.³⁴² Die gegenwärtige Lebenswirklichkeit kann vor allem als Zustand zwischen Realität und Virtualität beschrieben werden. Funk argumentiert, der Mensch werde darin zur Fiktion seiner selbst im Sinne eines Phantoms des Realen in der Welt des Virtuellen. Grund hierfür sei die permanente Oszillation der menschlichen Existenz zwischen der Realität des materiellen Daseins und der Virtualität des Internets.³⁴³ Die zunehmende Medialität und Virtualität mit der damit einhergehenden permanenten Selbstinszenierung und Überrepräsentation des ›Schönen‹ gerade in den sozialen Medien fördert mit Sicherheit eine Form des ›Mainstreams‹, der trotz behaupteter gesellschaftlicher Toleranz und Liberalität ausgrenzt, was dem Ideal des Schönen und damit implizit Perfekten zuwiderläuft. Florian Illies attestiert der Populärkultur der letzten zwei Jahrzehnte weiterhin »Leere, [...] Absurdität und auch Bescheuertheit [...], [die] jeden anwehte, der bei Sinnen [gewesen ist].«³⁴⁴

Parallelwelten in der Autobiographie entsprechend eines zum Sujet gemachten, absurden Phänomens bedürfen einer doppelten Betrachtungsweise. Einerseits handelt es sich dabei um tatsächliche Orte wie z.B. ein Bordell, die Foucault folgend auch als Heterotopien zu klassifizieren sind, d.h.

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.³⁴⁵

Darauf zu verweisen ist jedoch, dass im Unterschied zu Heterotopien erst ein subjektives Gefühl tatsächliche Orte zu Parallelwelten stilisiert, d.h. Parallelwelten werden subjektiv-individuell konstituiert, können aber eine objektiv-konkrete Lokalisierung erfahren. Andererseits sind Parallelwelten gerade nicht als tatsächlich existierende Orte zu behandeln, sondern vielmehr im Sinne eines rein subjektiven Erlebens, das sich durch Gefühle der Andersartigkeit, Fremdheit und Unzugehörigkeit gegenüber der ›Welt einer Mehrheit‹ bzw. invers durch Gefühle der Zugehörigkeit und Heimat gegenüber der ›Welt einer Minderheit‹ manifestiert. Verhandelt werden Parallelwelten somit als primär innerer Zustand des Menschen, der in das Äußere hineinprojiziert wird. Das Absurde besteht daher in der Tatsache, dass sich für

342 Vgl. U. Drechsler: Die »absurde Farce« bei Beckett, Pinter und Ionesco: Vor- und Überleben einer Gattung, S. 98.

343 Vgl. W. Funk: Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität, S. 122, 141.

344 Illies, Florian: »Der verlorene Sohn«, www.zeit.de/2016/13/panikherz-benjamin-von-stuckrad-barre-roman vom 17.03.2016.

345 Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 39.

den Einzelnen eine Welt aufmacht oder vielmehr durch sein inneres Erleben aufgemacht wird, die für andere absolut unzugänglich ist, dadurch ihren zumindest subjektiv bestimmten Realitätsstatus aber nicht einbüßt und zudem nicht unabdingbar im ›Sichtbaren‹ lokalisiert werden muss. Es ist ein Dazwischen zwischen der Realität der ›Normalität‹ und dem absolut Irrationalen, Wahnsinnigen. Überdies weisen zu einem literarischen Sujet gemachte Parallelwelten eine doppelte Konstitution auf. Es handelt sich hierbei um einen Prozess, bei dem das innere Erleben dem Schreiben darüber vorausgeht, d.h. dem Erlebnis als Primärphänomen folgt die literarische Darstellung in einem Sekundärakt, wodurch die literarische Darstellung selbst zu einer Methode wird, mit Absurditäten umzugehen. In Bezug auf virtuelle Welten hingegen konstatieren Roland Innerhofer und Karin Harrasser, die virtuelle Realität existiere nicht als Gegensatz, sondern als parallele Welt zur Alltagsrealität.³⁴⁶ Zudem seien Wirkliches und Virtuelles Welsch zufolge durchlässig gegeneinander und miteinander verwoben, wonach zum Virtuellen viele Realitätsanteile gehörten und das Wirkliche wiederum Virtualitätsanteile einschließe.³⁴⁷ Das Virtuelle sei also auf nicht sichtbare Art und Weise in das Reale eingebettet.³⁴⁸ Virtualität stellt daher ebenso eine Form der Parallelwelt dar, die sich durch die Einbettung in die materielle Wirklichkeit bzw. durch die Verflechtung mit dieser auszeichnet, womit beispielsweise die Erstellung von Profilen und Accounts in den sozialen Netzwerken, der Einsatz von Avataren oder die Verwendung von Nicknames in Zusammenhang stehen. Gerade auf die sozialen Netzwerke trifft demnach der von Holischka konstatierte Aspekt der Erweiterung der traditionellen, unverbundenen Virtualität zu, insofern Nutzer hierdurch nicht nur miteinander verbunden werden, sondern ein Raum entsteht, der sie präsent erscheinen lässt.³⁴⁹ Diese Präsenz wiederum potenziert die Funktion und den Wirkmechanismus von Virtualität als Parallelwelt. Im Folgenden wird zunächst dargelegt, wie Parallelwelten in *Strobo* und *Panikherz* als Sujet verhandelt werden, um daran anknüpfend anhand wesentlicher Aspekte, wie der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit, der Möglichkeit einer Auflösung, der Einbettung in die materielle Welt, Materialität bzw. Immaterialität, Besonderheiten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Formen der Parallelwelten zu erörtern. Anschließend erfolgt eine Interpretation der Ergebnisse sowie die Argumentation für die formulierte Verschiebung.

Den als Parallelwelt angenommenen Zustand zwischen der Realität der Normalität und dem Irrationalen bezeichnet Airen als »ekstatische Zwischenwelt.«³⁵⁰ Die

346 Vgl. R. Innerhofer/K. Harrasser: Virtuelle Realität, 409.

347 Vgl. W. Welsch: »Wirklich.« Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität, S. 209f.

348 Vgl. M. Hemmerling: Die Erweiterung der Realität, S. 19ff.

349 Vgl. T. Holischka: CyberPlaces – Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort, S. 138f.

350 Airen: *Strobo*, S. 192.

bedeutsamste Parallelwelt seines Werks besteht in der Techno-Szene, deren Musik, Clubs sowie den damit einhergehenden und davon initiierten Erlebnissen, Gefühlen und Gedanken: »Habe ich schon mal gesagt, dass Techno der Rausch des Lebens ist? Das Erwecken der Jugend, das unerbittliche Strahlen des Seins? Was ist denn das für ein geiles Set, ich brech gleich ab.«³⁵¹ Techno wird in *Strobo* weniger als Bezeichnung für ein Genre der elektronischen Musik eingeführt. Vielmehr muss Techno als Metapher begriffen werden:

Techno ist nicht nur Musik, sondern gleichzeitig auch die tausend Geschichten, die automatisch drum herum geschehen. Die beiden, die mit der Zeit im Nacken vor der Kloschüssel knien und nur möglichst schnell das geile Pulver in die Nase kriegen wollen, so wie es der Sound befiehlt. Der aus dem dunklen Gang herausträumelt, mitten ins Licht, ins Technoparadies, schon zappelt. Die schon daliegt und seit Stunden nur noch akustisch dabei ist. Die wir alle tanzen, Denken durch Takt ersetzen, mit voller Geisteskraft nur nach Vergessen im Tanzen und Sein streben, Technojugend im Jetzt eben mit jedem Beat *sind*. Get ready.³⁵²

Implizit wird in dieser Passage das Heraustreten des Selbst aus der Welt ausgedrückt. Wenn Airen thematisiert, wie er »mit voller Geisteskraft nur nach Vergessen im Tanzen und Sein streb[t]«,³⁵³ so scheint dies an sich absurd, gilt doch das Vergessen als Opposition der vollen Geisteskraft. Im persönlichen Erleben können jedoch scheinbar offensichtliche Gegensätze aufgehoben sein, was ebenso Merkmal jener Art von Parallelwelt ist, wie sie zuvor eingeführt wurde. Das Betreten einer Parallelwelt wird in *Strobo* als Akt der Rebellion und Freiheitsschlag dargestellt:

Das Problem ist einfach, dass ich mir jede verflixte Freiheit nehme, von der meine Eltern mich versuchten abzuhalten. Ins Waschbecken pissen, schlecht anziehen, mich besaufen: Das ist noch das Mindeste.³⁵⁴

Nicht nur die Techno-Szene erlebt Airen als Parallelwelt. Gleiches gilt für die Welt, die er durch seinen ersten Job in Berlin betritt:

Gestern dann der erste richtige Arbeitstag. Wir pflegen verschiedene Datenbanken, schreiben Zusammenfassungen, Business-Pläne, auf jeden Fall nichts, wo man lockerlassen kann. Die Datenbanken lesen sich wie ein »Who is who« der deutschen Politik und Wirtschaft. Mein Vorgänger, ein junger Franzose, hat im letzten Jahr Miss Merkel mindestens dreimal zu sehen bekommen; es scheint mir alles manchmal ebenso absurd wie die ersten Tage im Knast.³⁵⁵

351 Ebd., S. 82.

352 Ebd., S. 102.

353 Ebd., S. 102.

354 Ebd., S. 171.

355 Ebd., S. 66.

Insofern sie dem subjektiven Erleben entsprechen, ist ebenso das Oszillieren zwischen verschiedenen Parallelwelten möglich, wodurch die Zerrissenheit betont wird. Parallelwelten, und dies wird durch die beschriebene Szenerie deutlich, sind weiterhin nicht für jeden zugänglich. Dieses Kriterium schreibt Foucault auch Heterotopien zu:

[...] Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im allgemeinen ist ein heterotopischer Plan nicht ohne weiteres zugänglich. Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muß sich Riten und Reinigungen unterziehen. Man kann nur mit einer gewissen Erlaubnis und mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten.³⁵⁶

Unter Rückbezug auf diese Konzeption ist der Vergleich bei Airen zwischen seinem Aufenthalt im Gefängnis und seinem Erleben während seiner Arbeit in der Business-Welt durchaus nachvollziehbar. Das System von Öffnung und Schließung ist zudem für die angeführten inneren Parallelwelten bedeutsam, wobei es sich um ein rein subjektives Erleben im Extremen handelt, d.h. Öffnung besteht lediglich für den Erlebenden, nicht aber für das Außen. Dass Parallelwelten das Gefühl von Zugehörigkeit und Heimat initiieren können, wird sowohl in *Strobo* als auch in *Panikherz* aufgezeigt. Airen erlebt dies erstmals in seiner Jugend, wenn er Cannabis konsumiert:

Ich war begeistert, ab da hatte ich meine Welt gefunden. Ich rauchte meist alleine, zu Hause, nur pur, nie mit Tabak. Ich trank auch keinen Alkohol, meine Freunde und ich waren stolz darauf, in der Kneipe nur Spezi zu trinken und doch weggepakter zu sein als alle anderen.³⁵⁷

Benjamin von Stuckrad-Barre empfindet so in seiner Freundschaft zu Udo Lindenberg:

Udo erhob sich aus der für mich nur noch als diffuse Feindseligkeit wahrgenommenen Draußenwelt, diesen gesichtslosen, von mir nicht mehr als Einzelpersonen differenzierbaren Gegnern, das aber auf jeden Fall, Gegner – Udo hingegen kam mir jetzt vor wie eine Märchenfigur, um ihn herum nur Nebel, er aber klar erkennbar, Hut, Sonnenbrille, Gehrock, mir angenehmer Schlendergang, auf und durch seine Art leuchtend, mein Stolpern bis hierher ein einziger Irrweg, wo war ich nur so lange gewesen, war doch hier mein geistiges Zuhause. Hamburg, Atlantic, Udo.³⁵⁸

356 M. Foucault: *Andere Räume*, S. 44.

357 Airen: *Strobo*, S. 5.

358 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 345.

Andererseits bestehen Parallelwelten in *Panikherz* als Antinomie und damit einhergehend dem Zugehörigkeitsgefühl zum ›Abnormen‹: »Die Untergangswochen, als alles schon vorbei war, aber noch nicht vorüber und alle schon auf dem Sprung, für mich waren sie perfekt.«³⁵⁹ Bezeichnend für die Darstellung von Parallelwelten in *Panikherz* ist zudem, dass nicht nur die Oszillation zwischen Realität und Parallelwelt behandelt, sondern vielmehr der Übergang von der einen in die andere Parallelwelt thematisiert wird. So beschreibt Benjamin von Stuckrad-Barre seine Kindheit als die eines ›Outlaws‹, wobei er »auf dem Schulhof [...] ständig blöde Witze aushalten [musste] von all jenen, die bei [seinem] Vater Konfirmandenunterricht hatten.«³⁶⁰ Die Eltern bezeichnen die Familien der Klassenkameraden als Spießer:

Die Spießereltern fuhren teure, schicke Autos mit Aufklebern von Fußballvereinen, man durfte bei den Spießern fernsehen, es gab die ersten Computer, zum ZOCKEN, in der Küche standen Süßigkeiten, es gab Cola und Nutella, Tennisunterricht und Markenkleidung. Wir trugen Vererbtes, Geflicktes, Selbstgestricktes, und wenn die anderen im Sommer in die Wärme fuhren, ans Meer, mussten wir entweder an der Nordsee frieren oder in den Bergen zehn Stunden pro Tag wandern (das dann allerdings bei extremer Hitze).³⁶¹

Das Gefühl, in einer Parallelwelt zu leben, entsteht, wie die angeführte Passage verdeutlicht, primär nicht autonom-subjektintern, sondern wird durch den Lebensstil der Eltern initiiert, der zum Gefühl der Unzugehörigkeit und Fremdheit unter den Klassenkameraden beiträgt. Deren Lebensstil enthält dagegen Objekte der Begierde, die vom Autor selbst der ›Normalität‹ – und nicht dem Spießertum – zugeordnet werden, was in der ironischen Gegenüberstellung beider Lebensweisen zum Ausdruck kommt. Das Übertreten in die spätere Parallelwelt aus Bordellen, Clubs, Rampenlicht, Drogen usw. ist demnach, ebenso wie in *Strobo* dargestellt, mit einem Akt der Rebellion gleichzusetzen, welcher zunächst mit Aufregung verbunden ist, dann jedoch in Sucht und Desillusionierung endet. So reflektiert von Stuckrad-Barre:

Ich vermisse gar nicht so sehr den Rausch, der bedeutete ja irgendwann nur noch Planwirtschaft und Suchtelend, aber diese Abende als Rutschpartie, dass man das Haus verlässt und wirklich unklar ist, wann man wiederkommt und mit wem, wo alles endet und warum es dann doch noch weiterging, einfach diese ungebremste Abfahrt, das Irrationale, das fehlt mir.³⁶²

359 Ebd., S. 188.

360 Ebd., S. 16.

361 Ebd., S. 18f.

362 Ebd., S. 483.

Camus spricht dem absurden Menschen zu, dass »[e]r den Kampf an[erkennt], [...] die Vernunft nicht absolut [verachtet] und [...] das Irrationale zu[lässt].«³⁶³ Dieser Aspekt trifft auch auf das Erleben in der dargestellten Passage zu, insofern die Sehnsucht nach dem Irrationalen zwar besteht, die Vernunft dieser jedoch nicht nachgibt. Camus schreibt hierzu weiterhin, dass dem absurden Menschen die Sehnsucht nicht fremd sei, er ihr jedoch seinen Mut und seine Urteilskraft vorziehe.³⁶⁴ An verschiedenen Stellen im Werk thematisiert von Stuckrad-Barre zudem die besondere Faszination, die der Beruf des Schriftstellers auf ihn ausübt, welcher ebenso eine Parallelwelt manifestiert und den Wunsch nach Zugehörigkeit entstehen lässt:

Wenn man kocht, dachte ich, wenn man damit erst anfängt, zu Hause zu kochen, dann haben sie dich. Dann bist du voll in der Logik des Angestelltengehorsams, trittst ein in die Verblödung des Bürgerlichen und die Hölle des Spießertums. Man darf es nicht tun, kochen. Das führt zu nichts, genauer gesagt: zu Einkäufen für die ganze Woche, Sparsamkeit, Zahnseide, Filzuntersetzern, Lebensplanung, möglicherweise gar Topfpflanzen – davon ist dringend abzuraten. Man muss rausgehen, immer, ins NACHTLEBEN. In die Schreibwelt und die Musikwelt, da wollte ich rein, idealerweise in beides, also Schreiben über Musik.³⁶⁵

Wiederum werden das Spießertum bzw. die ›Normalität‹ durch eine Parallelwelt mit ihren eigenen Wirkmechanismen und Konstitutionen abgelehnt, was auch auf das im Werk verhandelte Sujet des Drogenkonsums zutrifft, der in einem engen Zusammenhang mit Parallelwelten stattfindet:

Zwischen Tabletten und Drogen zu unterscheiden, ist substanztanalytisch kleinteilig – aber natürlich ist es ein anderer LIFESTYLE. Auf Rezept junkt es sich irgendwie abgefederter, da fehlt doch Entscheidendes: Abenteuer im Schummerlicht, Komplizenschaft, Spionfilmtricks. Stattdessen Apotheke oder Schnapsladen, das ist ja dann doch etwas zu profan.³⁶⁶

Konträr zu dem Gefühl der Zugehörigkeit vermögen es Parallelwelten ebenso, eine völlige Orientierungslosigkeit und einen damit einhergehenden Identitätsverlust auszulösen. Dies ist insbesondere von Bedeutung, wenn es sich wie in *Panikherz* um eine Parallelwelt handelt, die vormals Faszination ausübte:

Ich selbst war eher selten dort, und wenn, dann auch nicht ganz da: Nach einer sechswöchigen Herbstlesereise verblieb ich geistig eine ganze Weile noch im

363 A. Camus: Der Mythos des Sisyphos, S. 50.

364 Vgl. ebd., S. 83.

365 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 101.

366 Ebd., S. 279.

Tourneerrhythmus, morgens durch den Wind, Aufbruch, Reise, Ankunft – und zirkuspferdartig um Schlag acht Uhr abends im Auftrittsmodus, hellwach, wo ist das Licht? Auch der Applaus fehlte natürlich.³⁶⁷

Da sich Parallelwelten primär subjektintern konstituieren, sind die Wahrnehmung und das spezifische Erleben von Parallelwelten durch das Subjekt selbst determiniert, in Folge dessen differente Erlebnisse und Assoziationen mit ein und derselben Parallelwelt möglich sind. Von Heterotopien unterscheidet Foucault nochmals den Illusionsraum, »der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschlichen Leben eingesperrt ist, als noch illusorischer denunziert.«³⁶⁸ Als Beispiel nennt er Bordelle und auch in *Panikherz* können die Besuche dieser Lokalitäten des Autors als Betreten eines solchen Illusionsraums – oder eben einer solchen Parallelwelt – angesehen werden:

Vom Imbiss aus ging ich meistens ins Bordell. Ich gehörte bald zur Einrichtung, saß verlässlich jede Nacht stundenlang am Tresen und scherzte mit den Damen, fast alle nahmen ebenfalls Drogen, und wenn man welche dabei hatte, war man ein gern gesehener Gast. Wenn man keine dabei hatte, aber genug Geld oder eine funktionierende Kreditkarte, war das auch in Ordnung, dann wurden eben ein paar Drogenbeutelchen aus dem Tresor geholt oder aus dem Kronleuchter oder aus dem Dekolleté der Geschäftsführerin. Die hundertprozentige Klischee-Erfüllung war Teil des Zaubers. Es ging gar nicht vorrangig um Sex, das schon auch, aber ich liebte einfach die Atmosphäre dort, das war ja die Jörg-Fauser-Welt: Rotlichtbude/innen/Nacht. Außerdem hatten sie dort dieselben Arbeitszeiten wie ich.³⁶⁹

Zwar handelt es sich bei einem Bordell im Gegensatz zu rein aus dem subjektiven Gefühl heraus konstruierten Parallelwelten um einen tatsächlichen, betretbaren Ort, jedoch wird dieser erst durch das subjektive Erleben zu einer Parallelwelt stilisiert. Das Bordell als Parallelwelt wird zudem ergänzend mit der Assoziation eines vom Autor bewunderten Schriftstellers, Jörg Fauser, aufgeladen. Als Ort visualisiert es also innere Sehnsüchte, manifestiert diese im Außen und lässt sie dadurch sichtbar-wahrnehmbar werden. Dies gilt ebenso für die Hamburger Reeperbahn, die eine besondere Faszination auf den Autor ausübt: »Kreis 4, das war meine Gegend, Neonreklamen, zwielichtiges Volk unterwegs, Rotlicht, Kaschemmen, Paradies.«³⁷⁰ Bezeichnender Weise stellt er implizit eine Analogie zwischen dem Reeperbahn-Leben und der Virtualität des Internets her:

367 Ebd., S. 202.

368 M. Foucault: *Andere Räume*, S. 45.

369 B. von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 296.

370 Ebd., S. 255.

Die Internetseiten, auf denen ich nachts UNTERWEGS war, gleichen der Reeperbahn, da blinkten und ballerten schreiend eindeutige Wörter in Signalfarben, aus den Lautsprechern erklang eine 12-Ton-Sinfonie, Beats, Gedudel und Gestöhne, wild aufspringende Fenster, virtuelle Herbertstraßen. Wenn die wahnhaftes hic&nunc-Synapsendisco umschlug in Paranoia, Verzagtheit und Schreckhaftigkeit, also recht früh am Abend, musste ich allerdings den Ton ausstellen.³⁷¹

Begreift Funk das Leben des Menschen gegenwärtig in einer Oszillation zwischen Realität und Virtualität,³⁷² so handelt es sich durch die Überpräsenz und die zunehmende Bedeutung der Virtualität auch um eine Oszillation zwischen Realität und Parallelwelt entsprechend eines nicht-materiellen Daseins, welches den ihr zugeschriebenen Realitätsgrad jedoch nicht verringert.

Im Kontext von Parallelwelten als Sujet und Virtualität als Parallelwelt ist auf den Aspekt der Sichtbarkeit in Zusammenhang mit der Möglichkeit zur materiellen Erfahrbarkeit zu verweisen, worüber erste Gemeinsamkeiten wie auch Differenzen aufgezeigt werden können. So stellen Parallelwelten als Sujet und die Virtualität als Parallelwelt gleichermaßen Phänomene bzw. Konstruktionen dar, denen Sichtbarkeit nicht prinzipiell inhärent ist. Folglich bedarf es stets eines Mediums, welches zwischen Phänomen und Betrachter steht und die Sichtbarkeit des Phänomens erst erzeugt, womit es selbst zu einem wesentlichen Konstitutionsfaktor von Parallelwelten wird. Je nach Art der Parallelwelt kommt ihm jedoch eine unterschiedliche Position im Konstruktionsprozess und damit eine differente Relevanz zu. Für virtuelle Welten ist die technisch-mediale Grundlage unabdingbar. Folglich existiert Virtualität – im Sinne einer technisch erzeugten – ohne Computer, Internet usw. auch nicht, d.h. das Medium ist hierbei unabdingbarer Bestandteil und damit konstitutive Bedingung. Different dazu wird das Medium bzw. eine Publikationsgrundlage bei Parallelwelten als Sujet aufgrund der doppelten Konstitution lediglich für die literarische Darstellung und damit die Sichtbarkeit benötigt, da ihre Existenz im Sinne des Erlebens subjektintern besteht, d.h. das Medium ist zwar wesentlicher Bestandteil der Sichtbarkeit, nicht aber konstitutiv für das Phänomen selbst. Eine Gemeinsamkeit ergibt sich für die materielle Erfahrbarkeit, da beide Parallelwelten aufgrund ihrer Immaterialität materiell nicht erfahrbar sind. Zu berücksichtigen ist bei Parallelwelten als Sujet, die sich über konkrete Orte manifestieren, dass zwar die Orte materiell erfahrbar sind, wie etwa ein Bordell, nicht aber der Ort entsprechend eines Stellvertreters der Parallelwelt. Erst das subjektive Erleben transformiert den Ort subjektintern zur Parallelwelt. Eine weitere Differenz wird anhand der Zugänglichkeit zu Parallelwelten deutlich. Virtualität ist prinzipiell für jeden Menschen unter der Voraussetzung eines Internetzugangs zugänglich,

371 Ebd., S. 258f.

372 Vgl. W. Funk: Reziproker Realismus. Versuch einer Ästhetik der Authentizität, S. 122, 141.

d.h. es besteht eine kollektive, nicht-individuelle und zugleich immaterielle – also »körperlose« – Zugänglichkeit. Christina Schachtner schlägt daher vor, Virtualität bzw. virtuelle Räume als Heterotopien zu fassen, insofern diese mit herkömmlichen Zeitgrenzen brechen und sich ebenfalls als Gegenplatzierungen erweisen.³⁷³ Beide Charakteristika gelten sowohl für Heterotopien als auch für virtuelle Welten. Foucault konstatiert jedoch als fünften Grundsatz von Heterotopien ein System von Öffnungen und Schließungen.³⁷⁴ Unter Berücksichtigung dieses Grundsatzes ist in Frage zu stellen, ob virtuelle Welten als Heterotopien zu verstehen sind, da Nutzer weder zum Eintritt in virtuelle Welten gezwungen, noch durch das »Betreten« virtueller Welten ausgeschlossen werden. Der Kontrast zwischen Heterotopien, welche Einschluss suggerieren, letztlich aber Ausschluss bewirken, und virtuellen Welten besteht gegenwärtig vor allem aufgrund der Verflechtung von Virtualität und materieller Realität. Analog der Sichtbarkeit ist bei Parallelwelten als Sujet auch bei der Zugänglichkeit darauf zu verweisen, dass Orte, die als Parallelwelten fungieren, für andere Personen als den Erlebenden selbst durchaus zugänglich sind, nicht aber die Parallelwelt an sich. Innere Parallelwelten verdeutlichen diese Eigenschaft stärker, da sie sich ausschließlich durch ein subjektives Erleben auszeichnen und nicht durch Orte symbolisiert werden, wonach sie lediglich für den Erlebenden direkt zugänglich sind. Die literarische Darstellung bewirkt dagegen eine indirekte Zugänglichkeit, indem sie dem Erlebten und Gefühlten Ausdruck verschafft, wobei es sich dann jedoch um den Sekundärprozess, nicht aber das Primärphänomen handelt. Daher weisen diese Parallelwelten Eigenschaften wie Flüchtigkeit, Instabilität und die Möglichkeit zur Auflösung auf, insofern sie lediglich subjektintern bestehen und durch das erlebende Subjekt determiniert werden. Sie können demnach auch nicht dauerhaft fixiert werden, sodass lediglich die literarische Darstellung fortbesteht. In Folge dessen entsteht ein Paradoxon, wonach das Primärphänomen verschwindet bzw. aufgelöst wird, die Darstellung jedoch erhalten bleibt, d.h. dieses Kriterium verdeutlicht abermals die doppelte Konstitution und die Separation beider Konstituenten von Parallelwelten als Sujet. Besteht gegenwärtig bereits eine Verflechtung von Virtualität und materieller Wirklichkeit, ist zukünftig von einer weiter ansteigenden Tendenz dieses Prozesses auszugehen. In Folge der stetigen Weiterentwicklung von Virtual Reality, deren Ziel es ist, einen möglichst hohen Grad der Immersion zu erzeugen, kann die menschliche Wahrnehmung mehr und mehr mit der computergenerierten Simulation verschwimmen. Vorstellbar ist, dass eine sogenannte Augmented Reality im Sinne der Koexistenz von physischer und digitaler Wirklichkeit entsteht, deren Ziel, so Hemmerling, die Kombination von realen und virtuellen Inhalten in einer realen Umgebung ist. Es würde ein emergenter

373 Vgl. Schachtner, Christina: Das narrative Subjekt – Erzählen im Zeitalter des Internets, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 106ff.

374 Vgl. M. Foucault: Andere Räume, S. 44f.

Raum entstehen, im Zuge dessen die erste Realität des physischen Raums und die virtuelle Realität digital geschaffener Umgebungen zu einer emergenten Gesamterfahrung verschmelzen würden.³⁷⁵ Aufgrund dessen ist fraglich, ob Virtualität zukünftig weiterhin als Parallelwelt zu behandeln ist oder ob sich diese Eigenschaft aufgrund technischer Möglichkeiten und Erweiterungen nicht zunehmend zugunsten der von Hemmerling konstatierten emergenten Gesamterfahrung auflöst. Für beide Arten der Parallelwelten ist zu erläutern, inwiefern sie in die Realität, also die materielle Wirklichkeit bzw. Welt, eingebettet sind. Holischka fasst virtuelle Orte als technisch erzeugte Erweiterung der Wirklichkeit, die sich gleichzeitig »als verbindenden Struktur zwischen Wirklichkeit und Virtualität [auszeichnen].«³⁷⁶ Dabei sei der virtuelle Ort doppelt verortet: einerseits im Virtuellen und andererseits »in materiellen technischen Systemen, die ihn erzeugen und dabei selbst verortet sind.«³⁷⁷ Zwar unterschieden sich virtuelle Orte von wirklichen Orten dadurch, dass letztere subjektiv erfahrbar sind, und dennoch seien sie Teil der materiellen Wirklichkeit. Ferner grenzten sie sich von möglichen oder fiktiven Orten ab, indem sie technisch vermittelt erlebt, erfahren und betreten werden könnten.³⁷⁸ Holischka argumentiert daher auch, virtuelle Welten gründeten in der materiellen Wirklichkeit und würden diese dadurch erweitern.³⁷⁹ Für Parallelwelten als Sujet kann eine doppelte, wenngleich zweifach indirekte Einbettung in die materielle Welt angenommen werden. Einerseits sind jene Parallelwelten dann indirekt in der materiellen Welt verortet, wenn konkrete Orte als Symbol oder Stellvertreter fungieren, wenngleich dann nicht die Parallelwelt an sich eingebettet ist, sondern lediglich ihre Projektionsfläche im Außen, insofern erst das subjektive Erleben einen konkreten Ort zur Parallelwelt transformiert. Zweitens sind jene Parallelwelten durch das erlebende Subjekt in die materielle Wirklichkeit eingebettet. Eine Gemeinsamkeit zwischen beiden Formen der Parallelwelten besteht bei der Einbettung in die materielle Welt daher aufgrund des Erfordernisses eines Mediums, d.h. auch die Einbettung stellt kein den Phänomenen prinzipiell inhärentes Charakteristikum dar. Weiterhin zeichnen sich beide durch Immaterialität aus, sodass sie jeweils einen materiellen Träger bzw. ein Medium für die Darstellung benötigen. Eine wesentliche Differenz ergibt sich hingegen, wenn Subjektivität und Objektivität als Merkmale herangezogen werden. Da Virtualität in Bezug auf ihre Funktionsweise als Parallelwelt Allgemeingültigkeit zugeschrieben werden kann, besteht diese Form der Parallelwelt objektiv. Dagegen zeichnen sich Parallelwelten als Sujet entsprechend des persönlichen Erlebens des Einzelnen durch Subjektivität und rein individuelle Gültigkeit aus.

375 Vgl. M. Hemmerling: Die Erweiterung der Realität, S. 17, 20ff.

376 T. Holischka: *CyberPlaces – Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort*, S. 22.

377 Ebd., S. 22.

378 Vgl. ebd., S. 79ff.

379 Vgl. ebd., S. 167f.

Eine weitere signifikante Differenz besteht aufgrund der Qualität der Phänomene. Virtualität als Parallelwelt bezeichnet ein technisches Phänomen, während Parallelwelten als Sujet ein ästhetisch-literarisches Phänomen darstellen. Hieraus resultieren unter anderem auch die voneinander abweichenden medialen Konstruktionsgrundlagen. Da Parallelwelten als Sujet im erläuterten sekundären Prozess, der auf das subjektive Erleben folgt, ein werkimmanentes Phänomen ausmachen, erfordert die literarische Darstellung einerseits ein über sein Erleben schreibendes Subjekt. Andererseits wird der Text zur unabdingbaren Konstitutionsgrundlage. Virtualität hingegen bedarf bestimmter technischer Dispositionen, Geräte und Entwicklungen wie Computer, Software, Codes usw. Beide Phänomene setzen für ihre Darstellung zwingend eine mediale Grundlage oder einen medialen Träger voraus, die sich jedoch in ihrer Qualität unterscheiden. Durch die Konstruktionsbedingungen ergibt sich ein weiterer wesentlicher Unterschied für die Konstruktion und Konstitution. Parallelwelten als Sujet ist eine doppelte Konstitution inhärent, da ihre Entstehung bzw. Konstruktion im subjektiven Erleben stattfindet, worauf die literarische Darstellung bzw. textuelle Konstitution als Sekundärphänomen folgt. Hierbei erfüllt die literarische Darstellung eine subjektbezogene Funktion bzw. Leistung, insofern das Schreiben über absurde Erlebnisse, wie etwa das Erleben von Parallelwelten, selbst zur Methode wird, mit Absurdität umzugehen. Virtualität bzw. virtuelle Welten hingegen werden auf Basis technisch-medialer Dispositionen konstruiert, konstituiert und zugänglich gemacht, d.h. die Separation von Konstruktion und Konstitution entfällt bzw. stellt ein und denselben Prozess dar. Im Kontext von Parallelwelten und Autobiographie in Zusammenhang mit Virtualität besteht daher eine Modifikation der Inhalte entsprechend einer spezifischen Verschiebung von Innen nach Außen sowie des Wandels einer internen zu einer externen Konstruktion und Konstitution. Parallelwelten als Sujet werden subjektintern konstruiert und werkimmanent als textuelles Produkt im Sinne der Darstellung konstituiert, wohingegen Virtualität extern konstruiert und konstituiert wird, insofern es sich um eine technisch-mediale Welt handelt, die stets ins Außen verlagert ist. Die Modifikation besteht daher in der Verschiebung eines subjektiven, inneren Erlebens zu einem objektiven, allgemein wahrnehmbaren, wenngleich materiell nicht erfahrbaren Erleben. Im Zuge dieser Entwicklung wandeln sich somit die qualitativen Eigenschaften des Gegenstands bzw. Phänomens, welches die Parallelwelt ausmacht. Parallelwelten als Sujet stellen ein literarisch-ästhetisches Phänomen dar, d.h. diese Parallelwelten sind als Symbole oder auch Metaphern zu verstehen, die den Inhalt eines Werkes betreffen. Virtuelle Welten hingegen existieren als Parallelwelt zur Alltagswirklichkeit, weshalb es sich nicht um ein inhaltliches Phänomen oder Sujet, sondern um eine Variante der Erweiterung der materiellen Wirklichkeit handelt. Zwar weisen beide Parallelwelten Immaterialität auf, jedoch kann Virtualität technisch vermittelt betreten, erfahren und erlebt werden. Virtuelle Welten erzeugen daher die Präsenz

der Nutzer, worin gleichzeitig eine Funktionsweise der die traditionelle, unverbundene Virtualität erweiternden sozialen Netzwerke besteht. Different zum Schreiben über Parallelwelten entsprechend einer Methode zum Umgang mit diesen ist davon auszugehen, dass die permanente Oszillation zwischen Virtualität und materieller Wirklichkeit gegenwärtig bereits als zumeist unhinterfragte Normalität wahrgenommen wird. Virtuelle Welten sind zudem universal zugänglich und bestehen universal als Parallelwelt, während Parallelwelten als Sujet nur im persönlichen, individuellen Erleben zugänglich sind und daher subjektiv bestehen. Es kann demnach für eine Verschiebung von Subjektivität zu Objektivität sowie Individualität und individueller Gültigkeit zu Überindividualität und Allgemeingültigkeit argumentiert werden.

Werden Parallelwelten in der Autobiographie als Sujet aufgefasst und virtuelle Welten selbst als Parallelwelten behandelt, so ist auf eine dreifache Verschiebung zu verweisen, die sich stets durch einen Verlauf von innen nach außen auszeichnet. Dies betrifft erstens die Konstitutionsgrundlage. Parallelwelten als Sujet werden werkimmanent als ästhetisch-literarisches Phänomen konstituiert, während Virtualität technisch-mediale Dispositionen zugrunde liegen. Zweitens bezieht sich die Verschiebung auf die Konstruktion. In Bezug auf die Konstruktion von Parallelwelten als Sujet ist zunächst auf eine weitere Verschiebung von innen nach außen zu verweisen, insofern auf das innere Erleben – also das Primärphänomen – der Akt des Schreibens, d.h. die Verschiebung in ein Außen im Sinne der literarischen Darstellung, folgt, die dann jedoch werkimmanent verbleibt.

Da Konstitution und Konstruktion bei der Virtualität zusammenfallen, sind Erlebnis und Darstellung für die Nutzer nicht getrennt, wodurch Virtualität grundlegend in einem Außen und damit durch die Darstellung selbst konstruiert wird. Die dritte Verschiebung besteht in einem Wandel von Subjektivität zu Objektivität. Parallelwelten in der Autobiographie sind stets individuell, d.h. sie weisen keine Allgemeingültigkeit auf. Da Virtualität für jeden Nutzer in gleicher Weise als Parallelwelt besteht, zeichnet sie sich durch Objektivität und Allgemeingültigkeit aus. Damit in Zusammenhang stehen ferner die spezifischen, differenten Funktionsweisen der jeweiligen Form der Parallelwelt bzw. ihrer Darstellung und Thematisierung. Virtualität stellt gegenwärtig eine Erweiterung der materiellen Wirklichkeit dar, wobei zukünftig davon auszugehen ist, dass die Verflechtung von Virtualität und materieller Wirklichkeit zu einer emergenten Gesamterfahrung führen könnte, womit sich Virtualität im Sinne einer Parallelwelt mehr und mehr auflösen würde. Werden Parallelwelten in der Autobiographie thematisiert, so handelt es sich dabei um eine Methode, mit absurden Erlebnissen umzugehen, d.h. dem Schreiben kommt eine reflexive Funktion zu, die in Bezug auf virtuelle Welten entfällt. Auch bei den Funktionen und damit in Zusammenhang stehender Leistungen wird deutlich, dass diese bezüglich des Autobiographischen subjektiv und individuell, bezüglich der Virtualität dagegen universal und allgemeingültig sind. Die erläuterte dreifache Verschiebung

bedingt eine Modifikation, im Zuge derer Inhalte der Autobiographie im Kontext von Virtualität zur Darstellung selbst werden, d.h. vormals werkimmanente Sujets werden zu einer medialen Präsentation modifiziert.

2.4.3 Autonomie der Inhalte

Die Untersuchung der Autonomie der Inhalte in Zusammenhang mit konstatierter Modifikation erfolgt in gleicher Weise wie die Erörterung der Autonomie der Darstellungsform, wobei ebenso Einschränkungen aufgezeigt werden können, durch welche die Inhalte gerade in den sozialen Netzwerken aufgrund technischer Dispositionen sowie sozialer Wirkmechanismen an Autonomie verlieren. Dagegen weisen Autobiographien und Weblogs bezüglich der Inhalte einen hohen Grad an Autonomie auf, der in Zusammenhang mit einem hohen Maß an Individualität steht, insofern hierbei der Ausdruck des Inneren durch verschiedene Sujets und Aspekte zum Inhalt gemacht wird. Da Autobiographie »nicht [...] Taten [belegt], sondern [...] Erlebtes und Gefühltes [erinnert],«³⁸⁰ treten Ansprüche der Realität hinter den Anspruch der Innerlichkeit zurück.³⁸¹ Eben diese Innerlichkeit und deren Ausdruck generieren das hohe Maß an Individualität, da das Erleben des Subjekts einmalig und einzigartig ist. Ferner verfügt der Autor und/oder Blogger frei über die Wahl der Inhalte, wobei Autobiographien – so beispielsweise auch *Strobo* und *Panikherz* – oftmals auch das Absurde und Abnorme thematisieren und die Autobiographie spezifische Leistungen und Funktionen für den Schreibenden erfüllt. Autonom sind Inhalte folglich dann, wenn sie sich durch ein hohes Maß an Individualität bzw. Subjektivität auszeichnen und keine Beschränkung durch die Mechanismen einer Außenlenkung erfahren. Die Autonomie der Inhalte in den sozialen Netzwerken wird dagegen durch einige zentrale Aspekte und Mechanismen – technischer wie auch gesellschaftlicher Natur – eingeschränkt. So zensieren beispielsweise Plattformen bzw. Algorithmen die Inhalte, wenn diese der »Netiquette«, d.h. den Verhaltensregeln im Netz, zuwiderlaufen. Weiterhin prägen die medialen Dispositionen der Netzwerke die Inhalte durch die Begrenzung der Zeichenzahl, wie dies vor allem auf *Instagram* zutrifft. Jedoch ermöglicht Text eine wesentlich komplexere Darstellung von Ereignissen und damit Inhalten als Phänomene wie das Selfie. Mediale Dispositionen, die primär die Darstellungsform betreffen, haben daher gleichzeitig Auswirkungen auf die dargestellten Inhalte. Dies gilt ebenso für Sujets wie die behandelten Parallelwelten, insofern im Kontext von Virtualität eine Verschiebung der Inhalte zur Darstellungsform selbst stattfindet, wodurch die Darstellungsform

380 B. Neumann: Von Augustinus bis Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie, S. 104.

381 Vgl. ebd., S. 82.

zunehmend relevanter wird und über die Inhalte dominiert. In diesem Zusammenhang ist auf das Kriterium der Allgemeingültigkeit zu verweisen, mit welchem eine Außenlenkung einhergeht, die wiederum zu einem Verlust der Autonomie der Inhalte führt. Einen weiteren Faktor der Außenlenkung vor allem für den Selbstdiskurs macht ein »sozialer Mainstream« in den sozialen Netzwerken aus. Neumann führt diesbezüglich an, es handle sich bei der Autobiographie immer auch um ein psychisches Protokoll, welches Reize der Außenwelt und Reaktionen der Innenwelt notiere. Gegenwärtig komme beispielsweise *Facebook* die Eigenschaft einer Außenlenkung zu.³⁸² Ergänzend ist anzuführen, dass diese Reize ebenso plattformintern wirken und zur Entstehung des genannten Mainstreams beitragen, welcher durch Applikationen wie Likes & Shares zur Bewertung der Inhalte konkret zum Ausdruck kommt. Je mehr Inhalte einem bestimmten Mainstream entsprechen, desto öfter werden sie auch geteilt und geliked, was vor allem auch für die Ökonomisierung der Selbstinszenierung relevant ist, da sie auf Likes & Shares entsprechend einer sozialen Währung angewiesen ist. In Konsequenz verlieren die Inhalte dadurch an Individualität bzw. Einzigartigkeit. Prägend für die sozialen Netzwerke ist weiterhin die Darstellung des Äußeren, wobei diese einerseits weniger individuell ist als der Ausdruck des Inneren in der Autobiographie und sich andererseits in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem Außen befindet, d.h. sie wird durch den sozialen Mainstream gelenkt. Beispielhaft dafür ist die Ähnlichkeit der Nutzerprofile in den sozialen Netzwerken, die zum einen aus den Vorgaben der Netzbetreiber resultiert, im Rahmen der Darstellungsmöglichkeiten und/oder Darstellungsbegrenzungen jedoch darauf zurückzuführen ist, welche Inhalte die meiste Aufmerksamkeit erfahren, sodass sich auch die Inszenierungsstrategien der Selbstdarstellung durch vereinheitlichte Filtereinstellungen gleichen. Zentral ist dabei die Idealisierung der Darstellung, die im Kontext des Selbstdiskurses einen Verlust der Individualität des Selbst bewirkt, insofern Idealisierung einen Ausschluss von Eigenschaften und Merkmalen bedeutet, die für das Subjekt in seiner Gesamtheit jedoch wesentlich sind. Weiterhin führt der gegenwärtige »Zwang« zur Individualität³⁸³ zu einem Paradoxon, da gerade dieser Zwang die Beschränkung der Individualität bewirkt. Zudem trägt insbesondere auch die Verschiebung der Darstellung bzw. des Ausdrucks des Inneren zu einer Darstellung des Äußeren zu einer verminderten Autonomie der Inhalte in den sozialen Netzwerken bei.

Zu verweisen ist außerdem auf die durch Likes & Shares geschaffene Möglichkeit einer sofortigen Bewertung der Inhalte in den sozialen Netzwerken. Zwar können Posts auf Weblogs durch Kommentare ebenfalls bewertet werden, jedoch erfordert diese Form der Bewertung konträr zu der Funktionsweise von Likes & Shares eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Inhalten der Beiträge, wodurch zu-

382 Vgl. ebd., S. 217f.

383 Vgl. A.-K. Gerstlauer: »Selfies«. Ich knipse, also bin ich

dem ein kommunikativer Austausch zwischen Blogger und Leser entsteht. Dagegen stellen Likes & Shares eine indirekte, unpersönliche und standardisierte Form der Kommunikation dar, deren Intention in der Bewertung, nicht aber dem Austausch besteht, und die gleichzeitig entsprechend einer sozialen Währung Einfluss auf die Inhalte der Darstellung ausübt.

In Konsequenz der Verschiebung der Inhalte zur Darstellungsform selbst wird die Darstellungsform zur Determinante der Inhalte, d.h. das ›Wie‹ der Darstellung ist relevanter als das ›Was‹ der Darstellung.

Somit ist der Autonomieverlust der Inhalte mit einem Relevanzverlust der Inhalte zugunsten eines Relevanzgewinns der Inszenierung bzw. der Darstellungsform gleichzusetzen, d.h. die Wichtigkeit der Darstellung nimmt zu, während die Wichtigkeit des Dargestellten abnimmt.