

Resümee

Die vorliegende Studie folgt drei Hauptsträngen: Neben einer methodologischen Innovation, die im Sinne der Digital Humanities quantitative und qualitative Verfahren miteinander verschränkt, um ein großes, komplexes Textkorpus handhaben zu können, stehen (konzeptuelle) Bilder von der Schriftstellerin bzw. vom Schriftsteller im Zentrum, die Rückschlüsse auf die Literatur im Zeitalter des Runet erlauben. Schließlich wird versucht, die spezifische Situation, die sich im russischen Web hinsichtlich (auto-)biographischer Praktiken ergibt, unter Bezugnahme auf etablierte Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaft zu fassen. Nachfolgend werden zunächst die Befunde aus den drei Zielsetzungen getrennt voneinander betrachtet, um anschließend ein Resümee mit einem kurzen Ausblick auf zukünftig mögliche Forschungsfragen ziehen zu können.

METHODOLOGISCHES

Das »topic modeling« modelliert dominant auftretende Topics, letztlich Gemeinsamkeiten von Texten, in einem Korpus; als Beispiel sei das ›Topic Nr. 37‹ genannt: *россия, война, украина, страна, европа, народ, государство, ссср, сша, территория, германия, крым, запад, америка, киев...* [Russland, Krieg, Ukraine, Land, Europa, Volk, Staat, UdSSR, USA, Territorium, Deutschland, Krim, Westen, Amerika, Kiew...]. Für das menschliche Auge ist es ein Leichtes, die Ukraine(krise) als Gemeinsamkeit dieser Wörter auszumachen; tatsächlich widmen sich viele Einträge, in denen dieses ›Topic Nr. 37‹ vorkommt, den geopolitischen Verwerfungen zwischen Russland und der Ukraine.

Aufbauend auf der automatischen Modellierung dominanter Topics lässt sich die Verteilung dieser Topics über das Gesamtkorpus berechnen. Dadurch kann relativ einfach und schnell ein Vergleich zwischen unterschiedlichen Web-Präsenzen

durchgeführt werden. Die Möglichkeit, für jedes Topic typische Texte identifizieren zu können, vermittelt einen Eindruck davon, wie die eher breit aufzufassenden Topics im Einzelfall ausgestaltet sind. Zu beachten ist, dass das »topic modeling« auf der Textoberfläche operiert und keinen Sinn hat für die potentielle Doppelbödigkeit der Sprache. Automatisiert erstellte Topics für lyrische Texte sind deshalb beispielsweise mit besonderer Vorsicht und Sorgfalt zu interpretieren. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie zeigen dahingehend Möglichkeiten und Grenzen des »topic modeling« für die Literaturwissenschaft auf.

Diesbezüglich sind die von N. Katherine Hayles (2010) angeführten drei Leseweisen »machine« – »hyper« – »close reading« hilfreich: Das »hyperreading« erlaubt einen Abgleich der modellierten Topics – des »machine reading« – mit der »Textwirklichkeit«. Gleichzeitig fördert es relevante Textstellen zutage, die anschließend durch »close reading« eingehender analysiert werden können. Die Ergebnisse der quantitativen Untersuchung helfen also, gezielt Texte für eine qualitative Analyse auszuwählen. Auf diese Weise können beide Zugänge ihre Vorzüge ausspielen und offenbaren individuelle Tendenzen ebenso wie Phänomene, die mehrere Schriftstellerinnen und Schriftsteller betreffen. Unterstützt wird dieser Ansatz durch die Annäherung an das Korpus in drei Stufen: Gesamtkorpus – Teilkorpus – Fallbeispiel. Dieser Dreisprung orientiert sich grob an Hayles' drei Lesarten und zerlegt die große Textmasse in handhabbare Einheiten. Anders als Hayles' theoretische Ausführungen und Morettis quantitative »Fingerübungen« in seiner Monographie *Graphs, Maps, Trees* (Moretti 2007) wird die Verschränkung qualitativer und quantitativer Verfahren im vorliegenden Fall auf eine Studie in Buchlänge angewandt, was es erlaubt, das analytische Potential dieser Herangehensweise umfassend auszuschöpfen.

Die hier vorgeschlagene Kombination qualitativer und quantitativer Verfahren ist dabei nicht zwingend weniger aufwändig als ein kombiniertes »close« und »hyperreading« einzelner ausgewählter Texte. Allerdings wird dadurch eine genauere Einschätzung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Web-Präsenzen möglich. Insbesondere wenn nicht zwei, sondern gleich mehrere Web-Präsenzen verglichen werden, ist der reproduzierbare Einblick in die inneren Topic-Strukturen hilfreich. Die vom Isomap-Algorithmus erstellte Topic-Karte visualisiert im Zusammenhang mit einem automatischen Clustering knapp vierzig, potentiell auch hunderte verschiedene Web-Auftritte, sodass die inneren Beziehungen des vorliegenden Korpus auf einen Blick zu fassen sind.

Die Vergleichsmöglichkeit durch quantitative Verfahren hebt die vorliegende Analyse von der großen Zahl bereits existierender Fallstudien zu einzelnen Autorinnen und Autoren ab. Als eine der wenigen Ausnahmen bearbeitet Ellen Rutten ein etwas größeres Korpus (Rutten 2009a, Rutten 2009c, Rutten 2015), und Henrike

Schmidt unternimmt den Versuch, zumindest einen Web-Auftritt nicht nur kurso-
risch, sondern vollständig zu erfassen (Schmidt 2011: 196; 460-471; 586, Schmidt
2012). Sowohl Rutten als auch Schmidt setzen dazu qualitative Methoden ein. Das
»topic modeling« und nachgeschaltete Verfahren der Visualisierung erlauben dem-
gegenüber eine präzisere Einschätzung, sowohl im synchronen Vergleich unter-
schiedlicher Autorinnen und Autoren als auch im diachronen Zeitverlauf. Der vorge-
schlagene quantitative Zugang ist zudem als Gegengewicht zu zahlreichen Studien
zu verstehen, die ausschließlich auf Selbstaussagen der Autorinnen und Autoren ba-
sieren (Majzel 2003b, Majzel 2003c, Majzel 2003d, Majzel 2003a, Gusejnov 2006, Idlis
2010) und damit in direkter Weise als verlängerter Arm der (Selbst-)Inszenierung
fungieren.

Wichtig ist, dass das »topic modeling« nicht als Vorleistung für die eigentliche
Arbeit zu betrachten ist, sondern als integraler Bestandteil der Analyse. Die model-
lierten Topics müssen laufend auf ihre Plausibilität geprüft werden, was letztlich nur
durch exemplarisches genaues Lesen zu leisten ist. Die eingesetzten quantitativen
Verfahren stellen also nicht die Basis bzw. die erste Stufe des analytischen Lesens dar,
sondern werden zeitgleich mit den qualitativen Verfahren eingesetzt und zur gegen-
seitigen Validierung verwendet. Überspitzt formuliert spuckt der Algorithmus nicht
auf Knopfdruck eine Analyse aus; diese muss vielmehr in enger Rückbindung an das
Korpus und in der Kombination verschiedener Leseweisen vom Menschen erarbei-
tet werden. Um diesen Prozess transparent zu machen, sind die in der vorliegenden
Arbeit verwendeten Daten und Skripte auf *GitHub* verfügbar.¹

STRATEGIEN DER (SELBST-)INSZENIERUNG IM RUNET

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten 31 russischen Schriftstellerinnen und
Schriftsteller setzen eine Vielzahl an unterschiedlichen Strategien der (Selbst-)Insze-
nierung im Netz ein. Dabei treten immer wieder Interferenzen zur russischen Litera-
tur auf; das Pendeln zwischen Literarischem und Alltäglichem, Privatem und Öffent-
lichem, Amateurhaften und Professionellem entspricht dem von Boris Ėjchenbaum
(1987) formulierten Konzept des »literarischen Alltags« und Jurij Tynjanovs Arbei-
ten zum »literarischen Faktum« und zur Genre-Evolution (Tynjanov 1977b, Tynja-
nov 1977a). Für das Verständnis dieser Oszillation ist die mystifikatorische Tradition
der russischen Literatur (Frank et al. 2001a) ebenso relevant wie das *жизнетворче-*

1 | <https://github.com/ghowa/russian-blogs>, letzter Aufruf 10. September 2019.

ство [Lebenskunst] (Schahadat 2004). Beides setzt sich unter veränderten Umständen auch im Runet fort; das in der vorliegenden Arbeit beschriebene Жизнетворчество [LLebenskunst] hat im Web leichtes Spiel, fällt aber häufig trivialer aus als sein historisches Vorbild.

Implizit sind die (Selbst-)Inszenierungen häufig mit der Frage nach dem Status und dem Statusunterschied zwischen Schreibenden und Publikum verflochten. Dabei wird die Fiktion des Web als demokratisches Medium in den meisten Fällen zumindest oberflächlich aufrechterhalten. Das Publikum rückt an die Autorinnen und Autoren heran, wie George P. Landow (2006: 125-154) allgemein für den Hypertext und Elisa Coati (2012) speziell für die Beispiele Boris Akunin und Viktor Pelevin konstatiert. Die vorliegende Studie hat diese Verschiebung insbesondere hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die Strategien der (Selbst-)Inszenierung genauer nachgezeichnet.

Wie gezeigt werden konnte, fühlen sich die Leserinnen und Leser einerseits berufen, das Gelesene zu kritisieren, verändern andererseits aber auch ihre Erwartungshaltungen: Als Buch publizierte Tagebücher haben im wahrsten Sinne des Wortes Gewicht, eine bestimmte Bedeutungsschwere, die Blogs und andere Online-Genres aufgrund ihrer Niederschwelligkeit und allgemeiner Verfügbarkeit einerseits und Virtualität sowie Flüchtigkeit andererseits nicht erreichen. Im Web fällt es Autorinnen und Autoren leichter, einer Alltagsfiktion folgend Triviales oder weniger Geschliffenes zu veröffentlichen; ist das Publikum gar nicht einverstanden, gibt es ja noch die Löschaste, die entweder unbequeme Meinungen oder aber einen eigenen, missglückten Text verschwinden lässt.

Auch wenn der Unterschied zum Publikum nivelliert wird, völlig auf einen Sonderstatus verzichten wollen die meisten der in der vorliegenden Studie untersuchten Autorinnen und Autoren nicht. Prinzipiell kann ein solcher Status von unterschiedlichen konzeptionellen Bildern der Schriftstellerin bzw. des Schriftstellers abgeleitet werden. Bilder, wie sie die russische Literatur hervorgebracht hat (Städtke 1996c, Städtke 1998a, Mey 2004), werden im analysierten Korpus selten in Anspruch genommen. Boris Akunin stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar: Zunächst mystifiziert er sich als Literat des 19. Jahrhunderts und bezieht sich anschließend als Wiedergänger Nikolaj Karamzins auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Auch Julija Mel'nikova, die das Bild einer Intellektuellen des 19. Jahrhunderts evoziert, rekurriert auf ein ›traditionelles‹ Bild.

Andere Autorinnen und Autoren greifen lediglich einzelne Aspekte etablierter Bilder auf. So erinnert Dmitrij Bykovs Web-Präsenz in ihrem Nebeneinander aus Publizistik und ›schöner‹ Literatur ebenfalls an das 19. Jahrhundert; das Profilbild im ЖЖ zeigt ihn allerdings auf einem Elektroroller und weist ihn damit als Mensch

des 21. Jahrhunderts aus. Alja Kudrjaševa wiederum spielt auf die marginale Lyrik des russischen Realismus an, was letztlich weniger das Bild einer realistischen Lyrikerin aus dem 19. Jahrhundert aufruft, sondern vielmehr als augenzwinkernder Kommentar auf solche historisierenden Bezugnahmen gelesen werden kann.

›Traditionelle‹ Bilder werden zunehmend durch statusgenerierende Strategien abgelöst; die vorliegende Studie stellt deshalb diesen ›traditionellen‹ Bildern von der Schriftstellerin bzw. vom Schriftsteller ergänzend Auffassungen wie jene der »celebrity« (Goscilo/Strukov 2011b) oder der »Neuen Aufrichtigkeit« (Rutten 2017b) zur Seite. Die bereits erwähnten statusgenerierenden Strategien beruhen entweder auf der paradoxen Praktik der Ablehnung jeglichen (Sonder-)Status oder evozieren die »Neue Aufrichtigkeit«, einen post-postmodernen Gestus der aufrichtigen Selbstoffenbarung (ebd.: 9), und den *kreatiff*, ein Nebeneinander aus Kreativität und Kommerz (Rutten 2009a: 20). Diese drei Möglichkeiten verschleiern die ihnen inhärente Inszenierung von Authentizität auf je unterschiedliche Weise. Die »Neue Aufrichtigkeit« folgt beispielsweise bei Evgenij Griškovec der Authentizitätsfiktion programmatisch und eröffnet dabei Überlappungen zu (auto-)biographischen Praktiken, die bis dato nur oberflächlich besprochen worden sind (Gölz 2012, Rutten 2017b).

Sowohl die Ablehnung etablierter Bilder als auch die »Neue Aufrichtigkeit« verschleiern die (Selbst-)Inszenierung implizit. Stellt sich eine Schriftstellerin oder ein Schriftsteller als Nicht-Schriftstellerin oder Nicht-Schriftsteller dar, wird dadurch auch eine (Selbst-)Inszenierung *als* Schriftstellerin oder Schriftsteller unterlaufen. Indem historische (Vor-)Bilder verneint werden, wird die eigene Innovationskraft unterstrichen, ein besonderer Status suggeriert, aber gleichzeitig auch der Topos der Zurücknahme und Bescheidenheit transportiert. Dies betrifft eine Vielzahl im Web ›geborener‹ Autorinnen und Autoren, darunter Linor Goralik, Vera Polozkova oder Dmitrij Gluchovskij. Für einzelne Autorinnen und Autoren ist dieses Phänomen bereits festgehalten worden (Schmidt 2011: 588, Howanitz 2014b), als breite Tendenz der Runet-Literatur identifiziert wurde es durch die vorliegende Arbeit.

Der *kreatiff* wiederum legt den Kommerz offen, anstatt ihn hinter einer künstlerischen Fassade von (Selbst-)Inszenierungen zu verbergen, und geht damit einen Schritt weiter als die »Neue Aufrichtigkeit«. Dieser werden immer wieder verdeckte kommerzielle Interessen vorgeworfen, ein Vorwurf, der im Falle des *kreatiff* ins Leere gehen muss. Dabei wird die durch die russische Literatur etablierte ›Büste‹ einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers ironisch verzerrt und vom Sockel gestoßen: Literatur wird durch Medien ersetzt, Moral durch Glamour, wie das Beispiel von Sergej Minaev zeigt.

Dem zynischen *kreatiff* setzt Linor Goralik ihre Rolle als Kulturaktivistin entgegen, und kann dabei, wie auch Aleksej Ėksler, auf das symbolische Kapital aus

frühen Runet-Zeiten zurückgreifen. Im Gegensatz etwa zu Minaev verfolgt sie einen kritisch-reflektierenden Umgang mit Medien und Plattformen, verhehlt dabei jedoch nicht, mit ihren Projekten und Online-Auftritten Geld verdienen zu wollen. Ähnlich, allerdings rein literaturzentriert, tritt Maks Fraj auf, die das Schreiben als Beruf, nicht als Berufung sieht. Den umgekehrten Weg geht Marta Ketron, die trotz ihres professionellen Hintergrundes vornehmlich einen Eindruck von Amateurhaftigkeit erwecken will.

Die oben skizzierten Kategorien statusgenerierender Strategien suggerieren allesamt dem Publikum, es liege keine elaborierte (Selbst-)Inszenierung vor. Deren stets wirkende Strategien haben sich damit einen autopoetischen Schutzmechanismus geschaffen, der ihrer Entdeckung entgegenwirken soll; dies funktioniert im mediatisierten Umfeld des Web noch besser als im ›wirklichen Leben‹. Auffällig ist, dass das postmoderne Spiel mit Identität(en), das beispielsweise Evgenij Gornyj (2007) für das Runet beschreibt, auf dem Rückzug zu sein scheint und durch andere kreative Prozesse abgelöst wird; vielleicht wird die Dekonstruktion in dieser Hinsicht tatsächlich vom russischen Literaturzentrismus »zerkaut«, wie Mark Lipoveckij (2008: 33) vermutet.² Zwar ist das Nebeneinander von Protagonistin bzw. Protagonist und Autorin bzw. Autor im Korpus durchaus festzustellen, etwa bei Boris Akunin, Zachar Prilepin, Linor Goralik, Aleksandr Ėksler, Sergej Minaev oder Slava Sè; manche Autorinnen und Autoren sind überhaupt als *virtualy* zu bezeichnen, wie die Mystifikationen von Akunin oder Marta Ketron zeigen.

Gerade Akunin markiert mit seiner politischen Neuausrichtung dann allerdings den Wandel hin zur Aufrichtigkeit; im Übrigen lässt auch Ėduard Limonov seine elaborierten (auto-)biographischen Strategien der (Selbst-)Inszenierung fallen, sobald er online als Politiker auftritt. Hinzu kommt, dass sich einer der erfolgreichsten Blogger im Korpus, nämlich Evgenij Griškovec, offen der »Neuen Aufrichtigkeit« verpflichtet zeigt und dass zahlreiche Schriftstellerinnen und Schriftsteller, darunter Sergej Minaev oder Ėduard Bagirov, der Idee des *kreatiff* folgen, der als zynische »Neue Aufrichtigkeit« verstanden werden kann. Dass Viktor Pelevin, einer der prominentesten postmodernen russischen Autoren, keinen öffentlichen Web-Auftritt pflegt, erscheint in diesem Zusammenhang als symptomatisch.

Sowohl die Ablehnung ›traditioneller‹ Bilder als auch der *kreatiff* und die »Neue Aufrichtigkeit« können in Bekanntheit und entsprechendem materiellen Erfolg münden. Schriftstellerinnen und Schriftsteller mutieren solcherart zu »celebrities«, die

2 | Poststrukturalistische Konzepte erweisen sich jedoch nach wie vor für die Analyse von (Selbst-)Inszenierungen im Web als hilfreich, weil sie eine Handhabe für die eben genannten Verschleierungsmechanismen bieten.

im Netz zu Berühmtheiten »von nebenan« bzw. »zum Anfassen« werden. Zwar geschieht der Dialog mit »celebrities« im Web meist auf Augenhöhe, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller gehen damit ihres traditionellen Sockels verlustig; allerdings ist der materielle Statusunterschied deutlich fühlbar und wird beispielsweise von Sergej Luk'janenko oder Tat'jana Tolstaja genussvoll zelebriert. Viel negativer ist der Status als Runet-»celebrity« bei Vera Polozkova konnotiert; um ihre *persona* macht das Publikum zum Teil viel unerwünschten Wirbel. Als Konsequenz daraus wird Polozkovas Online-Auftritt vorsichtiger, geht restriktiver mit privaten Inhalten um und wird immer weniger »aufrichtig«.

Angeichts der eben genannten (Selbst-)Inszenierungen, die sich durch eine gewisse Stringenz auszeichnen, muss darauf hingewiesen werden, dass es zahlreiche inkonsistente Beispiele gibt. So führt die selbst proklamierte *femme fatale* Marusja Klimova eine Webseite im Buntstiftedesign, und Tat'jana Morozova weiß nicht so recht bzw. gibt vor, nicht zu wissen, was sie eigentlich darstellen will. Letztere zeigt auch, dass pure (Selbst-)Inszenierung ohne ansprechende literarische Texte im Hintergrund nicht automatisch zum Ziel führt. Umgekehrt können Texte für sich genommen eine gewisse Bekanntheit bewirken, auch ohne dass die Autorin oder der Autor exzessiv die Marketingtrommel rührt; dies ist beispielsweise bei Petr Bormor der Fall. Inkonsistente oder gescheiterte (Selbst-)Inszenierungen spielen bislang in der Forschungsliteratur nur eine untergeordnete Rolle; ein Stück weit wird dies durch Ellen Ruttens Analyse von »imperfection« abgedeckt (Rutten 2009b).

Fast etwas überraschend ist, dass das Spiel mit Geschlechterrollen nur in Einzelfällen auftritt; vielleicht ist dies der Grund dafür, warum Geschlechterrollen im Runet bislang kaum Beachtung durch die Forschung gefunden haben. Die vorliegende Studie analysiert Akunins Mystifikation als Anna Borisova und Svetlana Martynčiks Mystifikation als Maks Fraj. Auch ausgewählte Elemente der (Selbst-)Inszenierung von Linor Goralik fallen in diese Kategorie; so klingt ihr Vorname für russische Ohren männlich, und die oftmalige (Selbst-)Inszenierung als kleines Tier bricht überhaupt aus gängigen Geschlechterklischees aus. Sowohl für Akunin als auch für Fraj und Goralik bietet das Web keinesfalls die einzige Bühne; sie alle tragen das Spiel mit Geschlechterrollen in das »wirkliche Leben«, sei es in den Buchmarkt, sei es ins Moskauer *Teatr.doc*.

Eingeschränkt lassen sich Verbindungen zwischen (Selbst-)Inszenierung und inhaltlichen Positionen feststellen: Inszenierte Authentizität ist im politischen Teilkorpus wichtig. Dies demonstriert Boris Akunins schrittweise Politisierung, der eine laborierte literarische Mystifikation im Weg steht. Ähnlich ist der Fall bei Linor Goralik gelagert, die anlässlich der Anti-Putin-Proteste 2012 einen Tag lang politische Nachrichten auf *Twitter* verbreitet und dabei ebenfalls den Anschein von Authentizi-

tät erwecken möchte. Eine solche Authentizitätsfiktion kann auch bei Evgenij Griškovec für das alltägliche Korpus und über Slava Sè für das literarische Teilkorpus festgestellt werden. Umgekehrt ist die *persona* Dmitrij Bykovs als Teil des politischen Teilkorpus nicht greifbar und wird nur über seine – größtenteils essayistischen – Texte repräsentiert, was sonst tendenziell eher in literarischen Blogs geschieht: Hier verschwindet die (Selbst-)Inszenierung immer wieder hinter den Texten, etwa in Alja Kudrjaševas lyrischem Blog.

Mitunter regt sich diesbezüglich Widerstand. Kudrjaševa möchte mit der Zeit (auto-)biographischer werden, Akunin politischer; Limonov wiederum vernachlässigt die Literatur. In allen drei Fällen protestiert das Publikum und arbeitet aktiv daran, die von ihm präferierte Form der (Selbst-)Inszenierung weiterleben zu lassen. Dabei gerinnen die (auto-)biographischen Praktiken zu Strategien im Sinne de Certeaus (de Certeau 1988). Dmitrij Gluchovskij findet in diesem Zusammenhang eine elegante Lösung; ein politischer Aufruf geht ins Leere, weil sich sein Publikum nur für literarische Texte interessiert. Deshalb verfasst Gluchovskij politisch konnotierte Kurzgeschichten, eine de Certeau'sche Taktik, um die Erwartungshaltung des Publikums mit seinem eigenen Anspruch zu versöhnen. In dieser Hinsicht wirkt sich die Rückmeldung durch das Publikum auch auf die russische Literatur aus.

Die Achse Politik – Alltag – Literatur fügt dem von Philippe Lejeune (1975: 41f.) formulierten »espace autobiographique«, der, wie die vorliegende Studie skizziert, durch Elemente des »literarischen Alltags« aufgespannt wird, zusätzliche Dimensionen hinzu. Diese kombinatorische Vielfalt führt dazu, dass die hier untersuchten Schriftstellerinnen und Schriftsteller sich durch eine je unterschiedliche Kombination dieser Achsen auszeichnen; auch wenn es kaum mehrere sich widersprechende, gleichzeitig eingesetzte Strategien *pro persona* gibt.

Hat sich in den ersten 25 Jahren des Runet ein Bild der Netzschriftstellerin bzw. des Netzschriftstellers etabliert? Ein gemeinsames Element vieler in der vorliegenden Untersuchung analysierter Autorinnen und Autoren ist die Ablehnung von Literatur als bestimmenden Bezugspunkt. Die Blogs und sozialen Netzwerke des Runet wimmeln vor Kreativen, die literarische Verbindungen verneinen. In manchen Kontexten wird das Web auf die Rolle des Publikations- bzw. Distributionskanals reduziert, beispielsweise wenn Tat'jana Morozova den Web-Auftritt einer erfolgreichen Netzschriftstellerin usurpiert, ohne die damit verbundenen tieferliegenden Mechanismen zu beachten oder auch nur zu kennen. In vielen Fällen spielen konkrete Personen eine größere Rolle als abstrakte Bilder. Immer wieder werden beispielsweise Dmitrij Bykov und Linor Goralik als Vorbilder und Katalysatoren angehender Netzschriftstellerinnen und Netzschriftsteller genannt.

Für das Korpus kaum eine Rolle spielt das Bild von Bots oder schreibenden Programmen. Selbst Online-*personae*, also Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die *nur* im Web leben, beispielsweise der *virtual* Marta Ketrot, rekurren in ihrer (Selbst-)Inszenierung in der Regel auf (Vor-)Bilder aus Fleisch und Blut. Es scheint, als ob das Publikum lieber Bücher von ›echten‹ Menschen kaufe anstatt Texte von anonymen (sic!) Programmen.

(AUTO-)BIOGRAPHISCHE PRAKTIKEN

Die vorliegende Studie schlägt für die Analyse von Runet-Kreativität eine Fokussierung auf (auto-)biographische Praktiken vor. Diese erlaubt es, in sich äußerst disparate Formen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt zu fassen, nämlich dem Bild der Autorin oder des Autors. Darin unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Henrike Schmidts Monographie *Russische Literatur im Internet* (Schmidt 2011), die einer wesentlich allgemeineren Ausrichtung folgt, und kann gleichzeitig als Ergänzung zu und Aktualisierung von Arbeiten über russische (Auto-)Biographien (Kelly 1994, Schmid 2000, Savkina 2007, Micheev 2007) verstanden werden.

Auch für die Literaturtheorie ergeben sich durch diese Betrachtungsweise Konsequenzen: Fiktionale oder lyrische Texte auf der einen Seite und (auto-)biographisch grundierte auf der anderen sind zum Teil schwer voneinander abzugrenzen. Zwar geben die Autorinnen und Autoren manchmal selbst eine klare Einordnung vor, so markiert Aleksej Berezin seine Blogbeiträge im Titel entweder als fiktional oder als (auto-)biographisch; dies ist aber gerade hinsichtlich der poststrukturalistischen Kritik an der (Auto-)Biographietheorie zu hinterfragen. Aus diesem Grund stützt sich die vorliegende Arbeit auf die Analyse (auto-)biographischer *Praktiken*, die im Umkreis bzw. im Hintergrund von Web-Texten wirken, anstatt von (auto-)biographischen *Texten* auszugehen, und bereichert die theoretische Diskussion um eine Facette. Gerade der Status der (Auto-)Biographie im Web ist vieldiskutiert, allerdings bislang nicht zufriedenstellend geklärt worden (Oels/Porombka 2002, Serfaty 2004, Schuster 2009, Smith/Watson 2010, Lejeune 2014, Poletti/Rak 2014a).

Besonders Arbeiten, die einzelne Formen wie Blogs (Rettberg 2014) oder Soziale Netzwerke (boyd/Ellison 2007) in den Blick nehmen, übersehen gerne die Anknüpfungspunkte zu anderen Plattformen oder spielen diese in den Hintergrund. Im Gegensatz dazu fasst die vorliegende Arbeit solche Genres als temporär gebündelte (auto-)biographische Praktiken auf, die sich entsprechend weiterentwickeln können. So fügen (auto-)biographische Praktiken neben Bildern und inhaltlichen Positionen dem (auto-)biographischen Möglichkeitsraum weitere Dimensionen hinzu. Dabei

müssen ›traditionelle‹ (auto-)biographische Praktiken nicht zwingend mit etablierten Bildern von der Autorin oder vom Autor kongruieren. Schon die Entscheidung, im Web vertreten zu sein, transportiert gewisse Konnotationen und kann deshalb als (auto-)biographische Praktik verstanden werden. Gerade in der Frühzeit ist technische Expertise notwendig, um einen Web-Auftritt zu erstellen. Dass Viktor Pelevin, der unbestritten technik-affin ist, keine offizielle Web-Präsenz hat, zeichnet ein anderes Bild als das offensichtliche Desinteresse Vladimir Sorokins am Online-Dialog oder Ljudmila Ulickajas Technik-Verweigerung.

Allerdings wird das Web im Laufe der Zeit weniger ›technisch‹; Plattformen wie Blogportale oder soziale Netzwerke ermöglichen es, relativ einfach Texte im Runet zu verbreiten. Deshalb kann Evgenij Griškovec heute im Sinne der »Neuen Aufrichtigkeit« online die Rolle des technisch Unbedarften spielen, ohne dass dies widersprüchlich wirkt. Hinzu kommt, dass einige Autorinnen und Autoren, beispielsweise Vera Polozkova, Alja Kudrjaševa oder Dina Sabitova, ihren ersten Blog von anderen geschenkt bekommen, also selbst gar nicht auf die Idee gekommen wären, im Web ›aufzutreten‹. Das Schenken kann durchaus als (auto-)biographische Praktik verstanden werden, allerdings als eine, die vom Publikum ausgeht.

Im Allgemeinen stellt das Eröffnen ebenso wie das Schließen eines Webauftritts ein wesentliches Moment dar und ist letztlich als (auto-)biographische Praktik zu sehen. Philippe Lejeune hat bereits darauf hingewiesen, dass der Beginn eines Tagebuchs in der Regel besonders markiert ist (Lejeune 2000: 209, Serfaty 2004: 31). Die Bedeutung des Schließens wurde im Gegensatz dazu durch die Forschungsliteratur bislang kaum erfasst, ist spezifisch für das Web allerdings interessant und kommt auch relativ häufig vor: Sergej Luk'janenko und Evgenij Griškovec haben vor längerer Zeit ihre Blogs mit großer Geste geschlossen; Alja Kudrjaševa hat ihrem Publikum im Zuge einer Meinungsverschiedenheit das Schließen zumindest angedroht. Im Zuge des großen ŽŽ-Exodus vom April 2017 wird das Schließen der Blogs schließlich zu einem politischen Statement.

Das Schließen eines Tagebuchs ist damit eine (auto-)biographische Praktik, die im Web eine besondere Dynamik entfaltet. Weitere für das Web spezifische Praktiken sind das Schaffen eines semi-privaten Raumes, der entweder privat konnotiert ist (Howanitz 2014c), beispielsweise Luk'janenkos »Parkett-Publizistik« (Trubnikov 2006), oder aber wie bei Griškovec im Sinne einer Diskurskontrolle eingesetzt wird. Kollektive bzw. dialogische (auto-)biographische Praktiken lassen sich auch bei den spöttischen Einträgen in der russischen Spaß-Enzyklopädie Lurkmore festmachen, die Aleksej Ėksler, Linor Goralik und anderen gewidmet sind; diese Formen hat Henrike Schmidt (2011: 470) beschrieben, ohne auf den (auto-)biographischen Hintergrund einzugehen. In der Fake-Enzyklopädie wird (Auto-)Biographie

zum Mitschreibprojekt; der höhnische Ton der Texte zeigt den Kontrollverlust über die (Selbst-)Inszenierung an.

Dialogische (auto-)biographische Praktiken lassen sich auch in Blogs feststellen, die einer geteilten Autorschaft entspringen, was beispielsweise bei <divov> und <ru-bykov> der Fall ist. Als eine Sonderform einer solchen geteilten Autorschaft kann das Usurpieren³ eines Blogs gesehen werden. Tat'jana Morozova kauft den brachliegenden Blog <maroosya> von Marianna Gončarova und möchte deren Publikum gleich mit übernehmen; das (fremde) Pseudonym soll Morozova zusätzliche Leserinnen und Leser verschaffen und fungiert damit als Teil der Foucault'schen »fonction ›auteur« (Foucault 1994: 798). Im Falle von Oleg Divov hacken sich Unbekannte in den Web-Auftritt. Diese Phänomene sind bislang kaum in Zusammenhang mit (auto-)biographischen Praktiken gelesen worden, lassen sich durch die (Auto-)Biographietheorie aber gut fassen: Die Usurpation (auto-)biographischer Masken illustriert die von Paul de Man (1979) beschriebene (auto-)biographische Praktik des »face and deface«, des Verleihs und gleichzeitigen Entziehens einer Maske bzw. einer Persönlichkeit. Eine Praktik aus dem »wirklichen Leben« findet im Web, einem im wahrsten Sinne des Wortes *oberflächlichen* Medium, einen idealen Nährboden.

Im hier analysierten Korpus finden sich dementsprechend zahlreiche Beispiele »traditioneller« (auto-)biographischer Praktiken, die den Weg ins Web gefunden haben. Julija Mel'nikova setzt zum Beispiel ihre Offline-Tagebücher im Web fort, Svjatoslav Loginov veröffentlicht in seinem Blog klassische Memoiren. Andererseits erfahren Anekdoten und kleine Alltagssplitter eine Aufwertung gegenüber »traditionellen« (auto-)biographischen Texten; kaum ein Blog bzw. Profil in sozialen Netzwerken kommt ohne diese Formen aus. Hier zeigt sich die Verschiebung weg von bedeutungsschwangeren Texten hin zu lakonischen Einträgen, die durch die Unterminierung klassischer Bilder von der Autorin oder vom Autor im Web begünstigt wird. Als weitere in der Offline-Literatur etablierte (auto-)biographische Praktik ist die implizierte Nähe der Autorin oder des Autors zur Protagonistin oder zum Protagonisten zu nennen, mit der Boris Akunin, Ėduard Bagirov, Slava Sè und Zachar Prilepin spielen und die Ėduard Limonov in seinen Romanen perfektioniert hat, allerdings ohne diese auf seinen Web-Auftritt umzulegen. Marta Ketrot zeigt schließlich an, wie weit diese Interferenz zwischen Autorin und *persona* im Web gehen kann: Sie ist ein *virtual*, also die fiktive Protagonistin einer (Selbst-)Inszenierung, was in dieser Form offline nicht möglich ist.

3 | Hier ergeben sich auch Anknüpfungspunkte zu den »Trollen« im Web, die nur Provokation im Sinn haben und so versuchen, eine Diskussion zu »usurpieren«; zu Internet-Trollen siehe Lovink (2016: 170-172).

Einblicke in den jeweiligen Schaffensprozess finden sich im analysierten Korpus zuhauf. Diese funktionieren ebenfalls als (auto-)biographische Praktiken, weil sie mithelfen, das Bild von der Schriftstellerin bzw. vom Schriftsteller aufzubauen. Sergej Luk'janenko und Lev Rubinštejn zeigen auf ihren Webseiten ihren »Arbeitsplatz«, also einen Schreibtisch, als gestalterisches Element; Luk'janenko, Gluchovskij und andere sind bekannt dafür, noch unfertige Kapitel vom Web-Publikum kommentieren zu lassen, und Goralik zeigt, wie die Illustrationen zu ihren Kinderbüchern entstehen. Solche Einblicke in das Handwerk einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers gibt es prinzipiell auch im »wirklichen Leben«; im Web stehen diese Meta-Einträge aber gleichberechtigt neben fiktionalen und (auto-)biographischen Texten, die Grenzen zwischen Schöpfungs- und Rezeptionsprozess verschwimmen zunehmend.

Damit geht eine Aufwertung des Dialogs auf den unterschiedlichsten Ebenen einher. Die Aufwertung des Publikums ist in der vorliegenden Arbeit bereits ausführlich diskutiert worden; die Leserinnen und Leser werden zu einem Dialog mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern ermächtigt, der auf Augenhöhe stattfindet. Selbst »celebrities« wie Sergej Luk'janenko oder Tat'jana Tolstaja können oder wollen sich diesem Dialog nicht entziehen. Autorinnen bzw. Autoren und Publikum sind einander gewissermaßen ausgeliefert: das Publikum erhält ungeahnte Macht, beispielsweise übernimmt es den kompletten Web-Auftritt von Dmitrij Bykov. Letztlich ist es aber davon abhängig, dass die Schriftstellerinnen und Schriftsteller etwas schreiben; ein möglicher Rückzug aus dem Web, wie ihn Alja Kudrjaševa androht, ist in diesem Zusammenhang ein wirksames Druckmittel.

Neben dem Dialog mit dem Publikum kommunizieren die hier untersuchten Schriftstellerinnen und Schriftsteller auch untereinander und bauen dabei ein sich selbst bestätigendes und gegenseitig verstärkendes Netzwerk auf. Kudrjaševa, Ketron und Fraj orientieren sich an Linor Goralik, erstere bezeichnet diese gar als »unser Ein und Alles«. Dmitrij Bykov fungiert wiederum als aktiver Mentor für aufstrebende Autorinnen und Autoren, deshalb ist es wohl auch kein Zufall, wenn Vera Polozkova seine Gedichte auf *YouTube* rezitiert. Das Web funktioniert dabei unter anderem als Kommunikationsmedium für Korrespondenz. So halten einige emigrierte Autorinnen und Autoren, etwa Petr Bormor, über das Web Verbindung zur alten Heimat und zur russischen Kultur, und die Weltenbummlerin Linor Goralik verwendet ihre Web-Präsenzen, um ihre Reisen zu organisieren und global Kontakte zu pflegen.

Im Allgemeinen stellen Korrespondenz, Kommentare, Dialoge und andere Paratexte (Genette 1987) wie Meta-Einträge, Titel, Untertitel und ähnliches den Raum für (auto-)biographische Praktiken zur Verfügung. Lejeune (1975) hat dieses Phänomen als Teil seines »pacte autobiographique« beschrieben; für das Web wurde

diese bislang nur *en passant* formuliert (Deutschmann 2002: 3f. Poletti/Rak 2014a: 85-87), obwohl es hier zu einer regelrechten paratextuellen Wucherung kommt, die dem Nebeneinander von Textfragmenten in dieser Hypertextumgebung entspringt, und die die Möglichkeiten der (Selbst-)Inszenierung auch im Sinne ›traditioneller‹ Autobiographietheorie wesentlich erweitert. Neue Arten von Paratexten bzw. Paramedien sind Songzitate und -vorschläge sowie Stimmungsbilder wie sie Emoticons oder Kudrjaševas Zeile »MOOD: crushed« vermitteln.

Eine spezielle Form des Paratexts sind Nicknamen und Avatarbilder; die russische Gegenwartsliteratur zeichnet sich durch eine unglaubliche Dichte an Pseudonymen aus. Im vorliegenden Korpus verwenden Limonov, Akunin, Ketro, und Sè offenkundig fingierte Namen; Prilepin, Goralik und Perumov weichen auf einen alternativen Vornamen aus. Hinzu kommt die Möglichkeit unterschiedlicher Nicknamen und Avatarbilder, wobei auffällt, dass diese im hier analysierten Korpus kaum genutzt wird. Einzig Goralik und, etwas schwächer ausgeprägt, auch Alja Kudrjaševa haben nicht nur Profile auf unterschiedlichen Plattformen, sondern auch mehrere Profile auf *einer* Plattform. Immerhin nutzen einige Autorinnen und Autoren mehrere verschiedene Avatarbilder, darunter Kudrjaševa und Petr Bormor.

Die fehlende Varianz erklärt sich vielleicht aus der Tatsache, dass durch *einen* Nicknamen und *einen* Avatar Kontinuität auch über Plattformgrenzen hinweg gestiftet werden kann, was in einem kongruenten Bild resultiert. Ähnlich funktionieren im Übrigen wiederkehrende Themenkomplexe, etwa ›Japan‹ bei Akunin, ›Deutschland‹ bei Kudrjaševa, und ›Kochen‹ bei Tolstaja. In den meisten Fällen wird also an einem kohärenten (Selbst-)Bild gearbeitet, während die postmoderne Zersplitterung des Subjekts nur in wenigen Fällen deutlich hervortritt.

Diese scheinbare Kohärenz ist ein Ergebnis der Rezeption, die damit ebenfalls als (auto-)biographische Praktik fungieren kann. Unter gewissen Umständen wird die Rezeption sogar zum zentral wirkenden Mechanismus. (Auto-)Biographische Praktiken zielen seit jeher auf die Inszenierung von Authentizität ab, was auch, wie bereits erwähnt, für die »Neue Aufrichtigkeit«, den *kreaitiff* und die Ablehnung konkreter Bilder von der Schriftstellerin oder vom Schriftsteller relevant ist. Die angebotenen Authentizitätsfiktionen funktionieren allerdings nur dann, wenn das Publikum ›mitspielt‹ und die durch Strategien der (Selbst-)Inszenierung hervorgebrachten medialen Bruchstücke zu imaginären Identitätsperformanzen einzelner Autorinnen und Autoren zusammenbaut. Dieser Prozess wird in der vorliegenden Arbeit als ›imaginierte Performativität‹ gefasst. Eng mit diesem Begriff verbunden ist die Idee eines ›pacte corpor(é)el‹, eines Paktes der ›echten‹ Körper: Leserinnen und Leser vermuten bzw. Webauftritte suggerieren, hinter den medial vermittelten Bildern verbergen sich reale Körper.

GENRES, PRAKTIKEN, PLATTFORMEN

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt auf den Plattformen *ŽŽ* und *Facebook*, es werden aber auch Webseiten und weitere bekannte Plattformen wie der Microblog *Twitter*, die Videoplattform *YouTube*, die Photosseite *Instagram* und der Instant-Messenger-Dienst *Telegram* miteinbezogen. Soziale Medien in Russland wurden bislang nur allgemein beschrieben (Gorham et al. 2014), aber nur selten auf ihre Verbindungen zur Literatur überprüft (Rutten 2017a, Uffelmann 2017, Uffelmann 2019); eine plattformübergreifende Zusammenschau findet dabei auch nur in einem begrenzten Umfang statt.

Wie die vorliegende Studie herausgearbeitet hat, fördert die je spezifische technische Umsetzung einzelne (auto-)biographische Praktiken und schwächt andere ab, stärkt gewisse Strategien der (Selbst-)Inszenierung und behindert andere. Um dieses komplexe Zusammenspiel von Kommunikation, Literatur, Performativität und Technik fassen zu können, hat sich Stine Lomborgs Begriff der »kommunikativen Genres« als hilfreich erwiesen (Lomborg 2014). Genres haben demzufolge etwas inhärent Performatives, das sowohl Autorinnen und Autoren als auch Leserinnen und Leser einschließt und auch auf den technischen Unterbau, also Plattformen und Kommunikations- bzw. Übertragungsmedien, rückwirken kann. Im Falle der hier untersuchten (Selbst-)Inszenierungen erstehen auf Webplattformen aus mit der russischen Literaturtradition verbundenen (auto-)biographischen Praktiken im Dialog mit dem Publikum verschiedene Genres.

Als Beispiel sei auf den Einsatz von Paratexten zu (auto-)biographischen Zwecken verwiesen. Dieser ist (nicht nur) aus der russischen Literatur sattem bekannt und findet in Webplattformen ein neues Träger- und Nährmedium. Ähnlich ist es mit (auto-)biographischen Praktiken, die aus »traditionellen« Texten zunächst in eine Online-Variante übersetzt und dann auf spezifische Plattformen angepasst werden. Dabei sind sowohl konzeptionelle als auch technische Unterschiede zwischen den Plattformen zu konstatieren. Die im Microblog *Twitter* veröffentlichten Nachrichten umfassen beispielsweise maximal 140 Zeichen, es sind also speziell angepasste (auto-)biographische Praktiken notwendig, um diese Plattform (auto-)biographisch nutzen zu können.

Die technische Umsetzung einzelner Plattformen ist nicht in Stein gemeißelt; gesetzt den Fall, das Publikum übt entsprechenden Druck aus, kann die Programmierung auch abgeändert werden. Einerseits geben also die Plattformen die Rahmenbedingungen für mögliche (auto-)biographische Praktiken vor, andererseits haben letztere die Möglichkeit, auf eben diese Rahmenbedingungen Einfluss zu nehmen. Die in der vorliegenden Studie analysierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind

diesbezüglich mehrheitlich konservativ. Sie testen die Grenzen der kommunikativen Genres nicht aus, sondern beschränken sich darauf, Texte zu publizieren; viele benutzen das soziale Netzwerk *Facebook*, wie sie vorher ihr Blog verwendet haben: als Publikationsplattform für eigene Texte. Dass dies keine Frage des Alters ist, zeigt Alja Kudrjaševa, die jüngste im Korpus vertretene Schriftstellerin, die ebenfalls formal konservativ auftritt.

Zwar gibt es vereinzelt mediale Experimente, so ist Gluchovskij auf der Photoplattform *Instagram* vertreten, während Morozova und Polozkova auf *YouTube* zu finden sind. Dabei treten sie aber nicht als Videoblogger bzw. »Youtuber« auf, die sich in ihrer (Selbst-)Inszenierung am Fernsehen ausrichten und sich dessen als mediale Inspiration bedienen; die in der vorliegenden Arbeit behandelten Autorinnen und Autoren berufen sich im weitesten Sinne auf literarische Modelle und Bilder. Eine Ausnahme stellt der »Medienarbeiter« Minaev mit seiner Web-Fernsehserie *Minaev live* dar, der in seiner (Selbst-)Inszenierung zwischen Massenmedien und Literatur im Bereich des *kratiff* zu verorten ist. Als weiteres Plattform-Experiment sind noch Linor Goraliks *Telegram*-Kanäle zu nennen, die aus der Offenheit des Web in das geschlossene Umfeld der Instant-Messaging-Plattformen führen und damit den von Anne Helmond (2015: 8) und Geert Lovink (2016: 1) skizzierten zukünftigen Entwicklungen vorgreifen.

Im analysierten Korpus führen Strategien der (Selbst-)Inszenierung immer wieder mehrere (auto-)biographische Praktiken zusammen und bedienen sich unterschiedlicher kommunikativer Genres. Linor Goralik zeigt, wie ein sich über mehrere Plattformen hinweg erstreckender Web-Auftritt unterschiedliche Facetten der (Selbst-)Inszenierung transportieren kann; Kontinuität wird über auf allen Plattformen präsente visuelle oder inhaltliche Elemente geschaffen. Wesentlich ist auch, dass zwischen unterschiedlichen Genres Kommunikation entstehen kann. So (re-)kontextualisieren bzw. überschreiben Kudrjaševas (auto-)biographisch grundierte Blogs und Paratexte den lyrischen Blog, indem sie »Fakten« liefern, die das Publikum mit den Gedichten, Lejeunes Stereographieeffekt folgend, zusammenlesen kann.

Goraliks auf multiple Repräsentation abzielende Strategie der (Selbst-)Inszenierung steht im Kontrast zu den Web-Präsenzen vieler anderer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die die eingesetzten Plattformen nicht konsequent bespielen und die eingesetzten (auto-)biographischen Praktiken auch nicht auf Plattformspezifika abstimmen. In den meisten Fällen beschränken sich die Strategien der (Selbst-)Inszenierung darauf, zusätzliche Plattformen zu verwenden, um die im ŽŽ veröffentlichten Einträge zu bewerben und dafür ein größeres Publikum zu rekrutieren. Der Großteil der analysierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller beschränkt sich auf »traditionelle« (auto-)biographische Praktiken, wobei das Alter keine große Rolle spielt:

Der Web-Auftritt der jüngsten Schriftstellerin im Korpus, Alja Kudrjaševa, ist gerade auch in medialer Hinsicht als konservativ zu bezeichnen.

Als eine Tendenz, die allerdings bei vielen Plattformwechseln zu beobachten ist, sei die zunehmende Politisierung von Einträgen im amerikanischen sozialen Netzwerk *Facebook* genannt, das im Vergleich zu den russisch dominierten Servern des ŽŽ vielleicht als ›sicher(er)‹ imaginiert wird. Beispielsweise sind die *Facebook*-Auftritte von Akunin, Rubinštejn, Kudrjaševa oder Goralik wesentlich politischer als deren jeweilige Entsprechung im ŽŽ. Umgekehrt sind die ŽŽ-Einträge länger: Bei Akunin enthalten ŽŽ-Einträge durchschnittlich 166 Nomina, die Einträge auf *Facebook* 21, bei Goralik und Kudrjaševa ist das Verhältnis grob 40 zu 20. Kürzere Einträge implizieren Zuspitzung und verdeutlichen die neue Kultur des Teilens und Weiterverbreitens von Nachrichten, die von anderen verfasst worden sind und denen die Autorin oder der Autor selbst wenig hinzufügen.

Nachdem aufgrund gesetzlicher Änderungen in Russland mit April 2017 das ŽŽ als Konkurrenz zu *Facebook* größtenteils wegfällt, stellt sich die Frage, wie sich letzteres als Beispiel eines kommunikativen Genre in Zukunft weiterentwickelt. Ob der Anteil an politisch grundierten Einträgen auf hohem Niveau bleibt oder angesichts unpolitischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die ebenfalls den Umstieg in das immer populärere soziale Netzwerk vollziehen werden, zunehmend sinkt, ist aus heutiger Sicht nicht zu beantworten und hängt naturgemäß auch von der weiteren Entwicklung in der Russischen Föderation ab.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die vorliegende Arbeit hat drei Ziele verfolgt. Über das Einbeziehen von quantitativen Methoden, insbesondere des »topic modeling« mit entsprechend nachgeschalteten Visualisierungs- und Analysemethoden, wurde erstens eine methodische Innovation geleistet, die vorrangig auf die spezifische Situation im Runet abzielt, aber ebenso auf andere literaturwissenschaftliche Fragestellungen angewendet werden kann. Mit der Beschreibung verschiedener Bilder der Schriftstellerin oder des Schriftstellers, die auf das Web umgelegt wurden oder sich neu herausgebildet haben, konnte zweitens gezeigt werden, wie sich Vorstellungen von Literatur und letztlich Literatur selbst im Runet und durch das Runet verändert. Drittens wurde mit der Beschreibung (auto-)biographischer Praktiken der Versuch unternommen, das Geflecht aus Literatur, Dialog und Technologie, das das Runet durchzieht, ein Stück weit zu entwirren.

Zu bemerken ist, dass Literatur im Umfeld des Web nicht plötzlich zu etwas völlig anderem wird. Vielmehr verstärkt sich eine Vielzahl gradueller Unterschiede gegenseitig und mündet in (auto-)biographische Praktiken, die abseits des Runet in dieser Form entweder nicht möglich oder nicht denkbar waren. Zu nennen ist diesbezüglich die Aufwertung des Publikums und die Wucherung des Paratexts im Web. Beide Entwicklungen sind aus der prä-digitalen Literatur bekannt, entwickeln online aber eine neue Dynamik. Grundsätzlich ist es heute so einfach wie nie zuvor, Texte zu publizieren. Die Herausforderung besteht eher darin, ein Publikum für diese Texte gewinnen zu können. In diesem Zusammenhang sind Strategien der (Selbst-)Inszenierung als Teil der Autorfunktion aus dem Literaturbetrieb im Runet nicht wegzudenken. Wenn Strategien erfolgreich sind und es Web-Autorinnen und -Autoren ermöglichen, ihre Texte auch als Buch zu publizieren, wirkt sich das Schreiben im Runet auch auf die russische Literatur in ihrer Gesamtheit aus. Auffallend ist insbesondere das Kurze, Anekdotenhafte, Lakonische, das die Bücher von Goralik, Griškovec oder Ketro auszeichnet.

Tendenziell rufen diejenigen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die online aktiv sind, keine ›traditionellen‹ Bilder auf, sondern inszenieren sich über deren Ablehnung. Wie die für viele Fälle zu konstatierende Abwesenheit medialer Experimente zeigt, ist diese Ablehnung aber eine oberflächliche; die (Selbst-)Inszenierung der meisten hier behandelten Autorinnen und Autoren verwendet ein dezidiert literarisches Koordinatensystem. Eine Mischung aus Technik, Literatur und Dialog gibt den Schriftstellerinnen und Schriftstellern eine Vielzahl an (auto-)biographischen Praktiken in die Hand, um den auf Lejeunes »Stereographieeffekt« basierenden (auto-)biographischen Möglichkeitsraum zu durchstreifen. Um der Vieldimensionalität dieses Raumes gerecht zu werden, wird aus theoretischer Sicht eine *bricolage* aus literatur- und kulturwissenschaftlichen Positionen zurückgegriffen. Insbesondere die Ideen des russischen Formalismus und des Poststrukturalismus eignen sich, um die spezifische Situation des Runet zu fassen.

Gleichzeitig erlebt die ›traditionelle‹ (Auto-)Biographietheorie insofern ihre Renaissance, als das Mantra der inszenierten Authentizität auch in Strömungen wie der »Neuen Aufrichtigkeit«, dem *kreatif* und der mehrfach erwähnten Ablehnung etablierter Bilder anklingt. Entscheidend ist in diesem Spiel mit Identität und Literatur die Mitwirkung des Publikums: Glaubt dieses an den implizierten ›pacte corpor(é)el‹ und folgt der imaginierten Performativität, so gelingt die Authentizitätsfiktion. Zu beachten ist, dass die vorliegende Studie ihrerseits an der (Selbst-)Inszenierung aller behandelten Schriftstellerinnen und Schriftsteller mitschreibt; dieser kreative Dialog kann nicht vermieden werden. Die poststrukturalistische Theorie erlaubt es in diesem Zusammenhang, die Komplizität der oder des Beobachtenden zu hinterfra-

gen und die Konstruktionsmechanismen der diskutierten Bilder einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers offenzulegen.

Künftige Untersuchungen können auf der methodologischen Basis der vorliegenden Studie aufbauen und weitere Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie neu entwickelte Web-Plattformen miteinbeziehen. Ein zusätzlicher interkultureller Vergleich beantwortet möglicherweise Fragen zu Aspekten der (Selbst-)Inszenierung, die von Sprachkultur und Lokalisation abhängen. Durch eine diachrone Betrachtung des Wechsels vieler Autorinnen und Autoren vom ŽŽ zu *Facebook*, der spätestens ab 2010 einsetzt und im April 2017 neu befeuert wird, könnte der Einfluss verschiedener Plattformen auf die Strategien der (Selbst-)Inszenierung noch genauer analysiert werden. Als vielversprechend könnte sich auch erweisen, gescheiterten und inkonsistenten (Selbst-)Inszenierungen nachzuspüren. Wie Linor Goraliks *Telegram*-Kanäle zeigen, wird das Publikum zunehmend dazu gezwungen, sich zu authentifizieren und damit gewissermaßen einen umgekehrten »pacte autobiographique« bzw. »pacte corpor(é)el« einzugehen. Es ist anzunehmen, dass sich diese Entwicklungen wesentlich auf den Dialog zwischen Autorinnen und Autoren einerseits und Leserinnen und Leser andererseits auswirkt.

Der technologische Fortschritt lässt sich erfahrungsgemäß schwer vorhersagen, ein Blick in die Vergangenheit zeigt aber, dass (auto-)biographische Praktiken und Strategien der (Selbst-)Inszenierung auf den technischen Wandel reagieren, dabei aber nicht sofort unkenntlich werden. So besteht die Hoffnung, dass die von der vorliegenden Studie geleisteten Erkenntnisse nach einer unter Umständen notwendigen Neukalibrierung und Re-Kontextualisierung auch in Zukunft ihre Gültigkeit haben und entsprechend Anwendung finden werden.