

Lea Schneider

RADIKALE VERLETZ- BARKEIT

Schreibweisen bewusster Selbstentblößung
zwischen Sozialen Medien und Literaturbetrieb

[transcript] Literatur in der
digitalen Gesellschaft

Lea Schneider
Radikale Verletzbarkeit

Literatur in der digitalen Gesellschaft | Band 9

Lea Schneider, geb. 1989, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Gegenwartslyrik, chinesische Literatur sowie Ästhetiken der Scham und Verletzbarkeit; neuere Forschungsinteressen umfassen die Gebiete Animal Studies und Ecocriticism. Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit arbeitet sie als freie Autorin und Übersetzerin chinesischer Gegenwartsliteratur. Für ihre literarische Arbeit wurde sie mehrfach ausgezeichnet, zuletzt u.a. mit dem Kunstpreis Berlin.

Lea Schneider

Radikale Verletzbarkeit

Schreibweisen bewusster Selbstentblößung
zwischen Sozialen Medien und Literaturbetrieb

[transcript]

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin (D188).

Gedruckt mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective - EXC 2020 - Projekt-ID 390608380.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Lea Schneider**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839474235>

Print-ISBN: 978-3-8376-7423-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-7423-5

Buchreihen-ISSN: 2750-7610

Buchreihen-eISSN: 2750-7637

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

»Why is female vulnerability still only acceptable when it's neuroticized and personal; when it feeds back on itself? Why do people still not get it when we handle vulnerability like philosophy, at some remove?«

(Chris Kraus, I Love Dick)

Inhalt

1. »i see power in the process of externalizing pain so that it enters the social«	
Radikale Verletzbarkeit als feministische Strategie	11
1.1 Verletzbarkeit überall	
Eine Einleitung	11
1.2 <i>Radikale</i> Verletzbarkeit?	
Eine Begriffsdefinition	20
1.3 Verletzbarkeit als primäre menschliche Eigenschaft	
Ansätze aus den Vulnerability Studies	26
1.4 Scham und Verletzbarkeit	
Peinlichkeit als Analysewerkzeug	34
1.5 Verletzbarkeit als ästhetischer Modus	
»Vulnerability Artists« und ihre Verfahren	38
1.5.1 Body Art	40
1.5.2 Abjektion	44
1.5.3 Autopathografien in den Sozialen Medien	48
2. »Because Internet«	
Radikale Verletzbarkeit und ihre medialen Affordanzen	55
2.1 Veränderte Publikationslandschaft	
Das Web 2.0 und seine Plattformen	57
2.2 Social-Media-Logik	
Von kuratorischer zu algorithmischer Auswahl	62
2.3 Fehlende Fiktionalitätsmarker	
Die Rückbindung des Texts ans Subjekt	65
2.4 Authentizitätsästhetik	
Soziale Medien als Werkzeuge zur Identitätsarbeit	68
2.5 Intimierte Öffentlichkeiten	74
2.6 Context Collapse	
Destabilisierte (Kon-)Texte, Destabilisierte Gattungsgrenzen	78
2.7 Hauptsache nebensächlich	
Das Soziale an den sozialen Medien	81

2.8	Schriftliche Mündlichkeit	83
3.	»Pushing towards discomfort«	
	Radikal verletzbare Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur	89
3.1	»Not <i>Real Writing</i> «	
	Dodie Bellamys Blogprojekt »the buddhist«	92
3.1.1	»Too slight, too femmy, too sloppy«: Kann Liebeskummer Avantgarde sein?	92
3.1.2	Writers Who Love Too Much: Die New-Narrative-Bewegung	95
3.1.3	Schwule Schreibweisen, weibliche Themen	101
3.1.4	»My project of dailiness, endurance, embarrassment«: the buddhist	104
3.1.5	»Trying to make a fool out of myself«: Der Körper als Erkenntnisquelle	108
3.1.6	Blogging: Sprachmagie und die Gemeinschaftlichkeit des frühen Internets	119
3.1.7	Naming Names: Die Verschmelzung von Text- und Lebenswelt	127
3.1.8	Oppositional Weakness und Operatic Suffering	131
3.2	»und wenn der Tod kommt, dann mir ins Gesicht«	
	Ianina Iltchevas Twitteraccount »@blutundkaffee«	134
3.2.1	»einen mann, der meinen hals mit einer hand umfassen kann«: Ein Auftakt-Tweet und seine Ebenen	134
3.2.2	Ianina Iltcheva, Annemarie Kuckuck, @blutundkaffee: Wer schreibt hier eigentlich?	139
3.2.3	Die lange Form im Reich der kleinen Formen	142
3.2.4	»meinen Hormonzyklus kann man auf Twitter super verfolgen«: Körperlichkeit und Oralität	149
3.2.5	Call-Backs: Der Tweet als serielles Format	158
3.2.6	»Sieh an, mein erfolgreicher Zweitaccount versucht wieder mal, auf einem besoffenen Pferd vor der Einsamkeit davonzureiten«: Twitter als Publikationsmedium	163
3.2.7	»MAN MÜSSTE SIE ALLE ZU TODE LIEBEN«: Drastische Zartheit	170
3.2.8	»Geladene Worte entsichern und aus nächster Nähe abfeuern«: Nonmentions als übergriffige Liebeserklärungen	179
3.3	»Durchs halbe Land, um dich zu vögeln«	
	Yu Xiuhuas Weibo- und WeChat-Kanäle	184
3.3.1	Ein Gedicht geht viral	184
3.3.2	Das Internet als wahres Zuhause: Social-Media-Plattformen in China	199
3.3.3	Das Gedicht als Meme: Zur Rolle von (Online-)Lyrik in China	211
3.3.4	»Nachmittags, bin einmal gestürzt«: Lokalismus und Partikularität	220
3.3.5	Körperschreiben (身体写): Verletzbarkeit als Erkenntnismodus und Provokation	228
3.3.6	»Ich halte einen Hund, heißt Hexe«: Häusliche Gewalt und Dokumentar-Ästhetik (现场美学)	232

3.3.7	Vulgarität <i>und</i> Zärtlichkeit, Bedürftigkeit <i>und</i> Aggressivität: Gleichzeitigkeit als Prinzip	237
3.3.8	Schnittstelle Geschlecht, Klasse, Behinderung: Die sexuelle Frau als Monster ..	244
4.	»Irgendwann wird Ehrlichkeit unsere einzige Waffe sein, und wir werden sie gnadenlos gegen unsere Mitmenschen und uns selbst richten«	
	Fazit und Ausblick	255
4.1	Mit Verletzbarkeit arbeiten Ein Modus, drei Strategien	255
4.2	Ist das Literatur oder muss das weg? Social-Media-Texte im Literaturbetrieb	264
4.3	Und wie lesen wir das jetzt? Radikale Verletzbarkeit und die Gutenberg-Klammer	272
	Literatur	281
	Primärquellen	281
	Sekundärquellen	282
	Zur Schreibweise der chinesischen Namen	299
	Dank	301

1. »i see power in the process of externalizing pain so that it enters the social«

Radikale Verletzbarkeit als feministische Strategie

1.1 Verletzbarkeit überall

Eine Einleitung

Am Anfang dieses Buchs steht ein Wort, oder, genauer, die Erklärung eines Wortes, die vor allem die Erklärung einer Abweichung ist. Diese Abweichung besteht nur in einer einzelnen Silbe, aber sie hat tiefgreifende Folgen: Auf den folgenden Seiten werde ich versuchen, eine literarisch-politische Strategie zu beschreiben, die ich nicht als *Verletzlichkeit*, sondern als *Verletzbarkeit* bezeichne. Eine leichte Abwandlung der gebräuchlichen Formulierung; das etwas ungewöhnlichere Wort. Was ändert das?

Wo das »-lich« der Verletzlichkeit in seiner historischen Bedeutung auf eine körperliche Eigenschaft und einen passiven Zustand verweist, geht das Suffix »-bar« auf ein althochdeutsches Wort der Möglichkeit, des Könnens zurück.¹ Ich stelle *Verletzbarkeit*, dieses vermeintliche Synonym, an den Anfang meines Nachdenkens, weil seine Etymologie einen Aspekt hervorhebt, der auch in der englischen Übersetzung sofort sichtbar wird: *Vulnerability* bezeichnet eine *ability*, eine *Fähigkeit* – die Fähigkeit, verletzt zu werden, die selbst wiederum viele weitere Fähigkeiten impliziert (zum Beispiel: offen zu sein, affiziert zu werden, Beziehungen einzugehen, zu lernen). *Verletzbarkeit* beschreibt also, im Gegensatz zu *Verletzlichkeit*, keinen passiven Zustand des Opferseins, den es zu vermeiden gilt, sondern eine aktive, ermöglichende Kompetenz. Sie beruht auf materiellen und sozialen Möglichkeitsbedingungen, die ich in den folgenden Kapiteln als *Affordanzen* beschreiben werde. Zugleich aber kann sie, zumindest zu einem gewissen Grad, *selbstbestimmt* aus- und eingeübt werden. In dieser vom Alltagssprachlichen Gebrauch grundlegend abwei-

1 Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl., Berlin: De Gruyter 1989, S. 59; 441.

chenden Konnotation des Wortes *Verletzbarkeit* liegt der Kern dessen, worum es mir in diesem Buch geht – und worum es den Texten geht, die ich in diesem Buch lese.

Denn ganz am Anfang dieses Buchs, lange vor jedem Nachdenken über Begriffsdefinitionen, stand zunächst eine Verwunderung, ein Stolpern: Immer wieder stieß ich, beginnend ungefähr ab dem Jahr 2015, in der Gegenwartsliteratur auf Texte, die mir auf eine bemerkenswert *bewusste* Weise angreifbar – verletzbar – erschienen. Offenbar handelte es sich bei der Verletzbarkeit dieser Texte um eine poetologische Entscheidung ihrer Autor:innen. Dafür sprach die Häufigkeit, mit der mir diese literarische Strategie innerhalb kurzer Zeit und in verschiedenen Sprachräumen begegnete, aber auch die Tatsache, dass die entsprechenden Texte sich zeitgleich auf mindestens drei Ebenen in prekäres Gebiet begeben und damit Verletzbarkeit regelrecht *performen*.

Auf der Ebene der formalen sprachlichen Gestaltung vermischen sie Eigenschaften, die gemeinhin mit gehobener bzw. ›literarischer‹ Literatur assoziiert werden, mit solchen, die zumeist dem Unterhaltungs- oder Amateurbereich zugeschrieben werden. Nicht selten verweigern sie auch gleich sämtliche stilistischen Marker, die gemeinhin als Belege für Literarizität gelten, und provozieren bewusst Kritiken, die ihnen den Status von (Hoch-)Literatur absprechen. Auf der Ebene des Inhalts behandeln sie Themen, die in der Öffentlichkeit (nicht nur) des literarischen Diskurses zumeist durch Prozesse der Beschämung tabuisiert und unsichtbar gemacht werden: Transgressive, exzessive und ›ungesunde‹ Formen des (insbesondere weiblichen) Begehrens, sowie Körper, die durch ihr dauerhaftes Abweichen von Schönheits- oder Gesundheitsnormen als abjekt oder monströs erscheinen. An diese Themenebene schließt die Ebene der Autor:innenschaft unmittelbar an: In all diesen Texten wird die Trennung von Autor:in und Sprecher:in offensiv aufgehoben, werden Autor:innen-Ich und Text-Ich durch rhetorische Figuren und paratextuelle Hinweise miteinander verschmolzen. Die im Text beschriebenen Situationen der Scham sind also nicht durch das Sicherheitsnetz der Fiktionalität von ihren Autor:innen getrennt; sie werden autobiografisch gelesen und betreffen sehr direkt die (Un-)Versehrtheit ihrer Urheber:innen.

Weil dieses Verfahren so offensiv den Subjektstatus, das Selbst seiner Autor:innen zur Disposition stellt, und weil es sich bei dieser Selbst-Aussetzung offensichtlich jeweils um eine (ästhetische wie politische) Entscheidung handelt, bezeichne ich es als – im Wortsinne – *radikale* Verletzbarkeit. Ich verstehe darunter eine Schreibweise, die den Kern eines Subjekts betrifft und als literarische Strategie entsprechend die Trennung zwischen Subjekt und Text verweigert; die das Dokumentieren von Scham als emanzipatorische Technik einsetzt, um sie aus dem entpolitisierten und unsichtbaren Raum des Privaten in die Öffentlichkeit zu holen und verhandelbar zu machen; die das Sichtbarmachen der eigenen Abjektion, die doch eigentlich geheimzuhalten wäre, um die Zugehörigkeit zur Gesellschaft und den Subjektstatus nicht zu gefährden, in eine nur scheinbar paradoxe Form des

Gegenangriffs transformiert. Die Autorin Jackie Wang bezeichnet diese Strategie als einen Prozess, in dem privater Schmerz in den Bereich des Sozialen zurückgeführt wird, und bescheinigt ihm ein Potenzial von Ermächtigung: »i see power in the process of externalizing pain so that it enters the social.«²

Die konkreten Autor:innen, die mir ab 2015 als Vertreter:innen einer solchen radikalen Verletzbarkeit begegneten, sind gesellschaftlich ganz unterschiedlich positioniert und haben ihren je eigenen Fokus auf die Arbeit an und mit Verletzbarkeit. Im chinesischsprachigen Raum stieß ich etwa auf die Gedichte der Lyrikerin Yu Xiuhua 余秀华, die sich zu Anfang des Jahres 2015 massenhaft über die Social-Media-Plattformen WeChat 微信 und Weibo 微博 verbreiteten. Yus auf ihrem Weibo-Blog veröffentlichten Gedichte mit Titeln wie *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln*³ wurden mehrfach skandalisiert: Zunächst, weil sie in einer deutlichen, zum Teil als vulgär beschriebenen Sprache von sexuellem Begehren sprechen – und das nicht nur aus der Position einer Frau, sondern aus der Position einer Frau mit Behinderung. Hinzu kommt die Tatsache, dass Yu als Landarbeiterin aus einer besonders armen Region Chinas über keinen formalen Bildungsabschluss verfügt und trotzdem ausgerechnet Lyrik schreibt – in der Wahrnehmung (vermutlich nicht nur) der chinesischen Öffentlichkeit *die* Höhenkamm-Gattung schlechthin. Autorin und lyrisches Ich wurden hier offensichtlich als deckungsgleich gelesen, wodurch Yus Gedichte sich zu einem größeren Medienereignis entwickelten.

Einen ähnlichen medialen Hype erfuhr im April 2017 der ebenfalls online veröffentlichte literarische Essay *Ich bin Fan Yusu* der gleichnamigen Autorin und Wanderarbeiterin Fan Yusu 范雨素. In einem Stil, der mich schon beim ersten Lesen an die anti-ästhetische Haltung von Annie Ernaux' »écriture plate«⁴ erinnerte, dokumentiert Fan darin die ökonomische und soziale Realität ihres prekarierten Lebens mit seinen schambehafteten Erfahrungen von Armut, sexuellen Übergriffen und häuslicher Gewalt. Ihre Herausgeber:innen auf dem Portal *Noonstory* 界面 beschreiben Fans Stil als »geradezu anthropologisch« (»她像位人类学家«⁵), rücken ihn also, wissentlich oder unwissentlich, ebenfalls in die Nähe von Ernaux und den in ihrer Folge entstandenen auto-ethnografischen Schreibweisen. In jedem Fall steht auch hier das Ich und die Externalisierung seiner Schamerlebnisse in einer dezidiert »unliterarischen« Sprache im Zentrum des Interesses.

2 Wang, Jackie: »Epistolary Review. Dodie Bellamy, the buddhist«, <https://bombmagazine.org/articles/epistolary-review-dodie-bellamy-the-buddhist/>, 11.06.2011, geprüft am 30.01.2019.

3 Yu Xiuhua 余秀华: »10 Gedichte. Der Mann meiner Sexträume (10个, 我意淫的那个男人)«, <https://www.weibo.com/p/23041861667c450102vduz>, 02.11.2014, geprüft am 13.02.2021.

4 Ernaux, Annie: *La Place*, Paris: Gallimard 1983, S. 24.

5 Editorische Vorbemerkung zu: Fan Yusu 范雨素: »Ich bin Fan Yusu (我是范雨素)«, <https://news.qq.com/a/20170425/063100.htm>, 27.04.2017, geprüft am 31.01.2021.

Im deutschsprachigen Raum las ich die Tweets und Blogeinträge der Lyrikerin, Malerin und Performance-Künstlerin Ianina Ilitcheva, in denen sie unter dem Handle *@blutundkaffee* ihr langsames Sterben an der Hautkrankheit Epidermolysis bullosa dokumentierte – aus der Perspektive eines interessierten, selbstironisierenden Staunens über die eigene, zunehmend abjekte Körperlichkeit, und untrennbar verbunden mit einer lustvollen, exzessiven Überschreitung des ›Normalen‹, sei es in Form von Essens- oder Sexfantasien. Eine typische Tweet-Abfolge von Ilitcheva liest sich etwa so:

»Was ich hier mache? Die niederen gefilde mit dem zeigefinger umrühren.«⁶

»Damit meine ich twitter und nicht meine genitalien, aber gut, das kann man schon mal verwechseln, nicht?«⁷

»Sonntags fühlt sich mein kopf an, als hätte mich ein pferd ins ohr gefickt.«⁸

»Sonntags darf der braten mitmachen.«⁹

»Dekadenz. Das bett ist warm, an der stelle, wo die kasserolle stand, kuchenkrümel pieken die schenkel, trüffelhonig klebt an den fingern.«¹⁰

»Ein beinschinken drückt auf das schambein.«¹¹

Auch die mittlerweile sehr bekannten und mehrfach in Buchform zweitveröffentlichten Facebook-Einträge der Wiener Autorin und Künstlerin Stefanie Sargnagl weisen mit ihrem Verschmelzen von Autorinnen- und Text-Ich und ihrer häufigen Thematisierung von nicht-normativer Körperlichkeit und psychischer Krankheit Aspekte von bewusst eingesetzter Verletzbarkeit auf. Ein weiteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist die Lyrikerin Sirka Elspaß, die ab 2016 unter dem Titel

6 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277763337473888257>, 09.12.2012, 14:15 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

7 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277764170341023744>, 09.12.2012, 14:18 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

8 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277768468378562560>, 09.12.2012, 14:35 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

9 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277769418648477697>, 09.12.2012, 14:39 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

10 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277770851972173826>, 09.12.2012, 14:45 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

11 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277771836085903360>, 09.12.2012, 14:49 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

#hospitaldiary auf Instagram autobiografische Aufzeichnungen eines Klinikaufenthalts zur Behandlung von Magersucht und Depression publizierte, die ihrem Account @fredminuserika bis zum Januar 2021 mehr als 12.600 Abonnent:innen bescherten.¹²

Im englischsprachigen Raum scheint das Phänomen sogar noch deutlich verbreiteter zu sein – was vermutlich auch daran liegt, dass autobiografische und autofiktionale Schreibweisen unter der Genre-Bezeichnung *Memoir* in der anglophonen Welt schon deutlich länger als im deutschsprachigen Raum als literarische Gattung etabliert sind.¹³ Insbesondere Autor:innen der *New Narrative*-Bewegung wie Chris Kraus oder Dodie Bellamy praktizieren das selbstdokumentarische, offensiv verletzbar Schreibende über Scham und emotionale Bedürftigkeit bereits seit den frühen 1980er Jahren. Es war denn auch Dodie Bellamy, die mit ihrem später in Buchform zweitpublizierten Blog *the buddhist* zu einem der ersten Beispiele wurde, an denen ich meinen Begriff von radikaler Verletzbarkeit entwickelte.

Bellamy macht sich die publikationskulturellen Eigenschaften des Mediums Blog zunutze, um über Inhalte und in einem Stil zu schreiben, die im ›normalen‹ Literaturbetrieb nur schwer legitimierbar wären: Anhand einer gescheiterten Liebesbeziehung dokumentiert sie die auf den ersten Blick wenig feministische Abhängigkeit des eigenen Selbstwertgefühls von der Anerkennung durch einen Liebhaber. Dabei thematisiert Bellamy nicht nur demütigende oder peinliche Szenen, sondern setzt sich bewusst den Klischees von weiblicher Unzulänglichkeit aus:

»The last time I had a broken heart, which was 15 years ago, I'd sit and listen to Dusty [Springfield] and cry and cry. She's good for that. And I don't see anything wrong with listening to Dusty and crying, all this bullshit about detachment. [...] More and more this hierarchy of higher versus lower feelings or attitudes is bullshit. Strange how the lowest feelings are those that tend to come easily to women, feelings that women are known for. The silly second class flutterings of the secretaries on *Mad Men*, [...] [t]heir bitchiness and their breakthroughs of

12 Im Januar 2021 archivierte Elspäß alle Beiträge über ihren Klinikaufenthalt, sodass sie aktuell nicht mehr über ihr Instagram-Profil zugänglich sind. Einen Eindruck ihres Hospitaldiary lässt sich aber noch gut in der Berichterstattung darüber finden, etwa bei: Kaiser, Marice: »#hospitaldiary. Wie diese Lyrikerin auf Instagram für psychische Erkrankungen sensibilisiert«, <https://ze.tt/hospitaldiary-wie-diese-lyrikerin-auf-instagram-fuer-psychische-erkrankungen-sensibilisiert>, 10.06.2018, geprüft am 31.01.2021.

13 Siehe zur Etablierung der *Memoir* im anglophonen Raum ab den späten achtziger Jahren: Gilmore, Leigh: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca: Cornell University Press 1994, S. 18; Gilmore, Leigh: *The Limits of Autobiography. Testimony and Trauma*, Ithaca: Cornell University Press 2001, S. 1–2; Yagoda, Ben: *Memoir. A History*, New York: Riverhead Books 2009, S. 14.

awareness that they squelch in order to not go insane in a system that's stacked against them.«¹⁴

Mit einer ähnlichen Geste des offensiven *Reclaimings* weiblicher ›Schwäche‹ begann auch die derzeit weltweit wohl erfolgreichste Instagram-Dichterin Rupī Kaur (@rupikaur_) ihre Karriere: Einer ihrer ersten Beiträge auf der Plattform zeigt sie in menstruationsblutbefleckter Kleidung auf ihrem Bett liegend – ein Foto, das den Einsatz von Verletzbarkeit ›als Waffe‹, wie es die Künstler:in Lora Mathis in einem ähnlichen Kontext formuliert, geradezu paradigmatisch performt.¹⁵ Tatsächlich lassen sich, von der britischen Dichterin Hollie McNish (@holliepoetry) auf Instagram¹⁶ über die US-amerikanische Autorin Melissa Broder (@sosadtoday) auf Twitter¹⁷ bis zu sämtlichen Performer:innen, die das Spoken-Word-Label *Button Poetry* auf seinem Youtube-Kanal versammelt,¹⁸ im englischsprachigen Raum eine beinahe unüberschaubare Menge an Beispielen finden, die Kriterien für ein verletzbares, radikal autobiografisches Schreiben erfüllen.

Es ist aber nicht nur diese anekdotische Evidenz, die mich vermuten lässt, dass sich Verletzbarkeit als ein literarisches Phänomen der Gegenwart fassen lässt – oder, mit den Worten David Der-Wei Wangs, als ein Moment, in dem eine noch nicht definierte Epoche ihre ›thick, synchronic dimension‹¹⁹ offenbart. Angesichts der genannten Autor:innen dürfte bereits deutlich geworden sein, dass es sich um ganz unterschiedliche Sprachräume, ganz verschiedene Literaturszenen und -traditionen handelt, in denen sich dennoch zeitgleich eine so auffällige Ähnlichkeit beobachten lässt. Dass das so ist, liegt – so meine These, die ich im zweiten Kapitel genauer erläutere – an einer medialen Entwicklung, die seit einigen Jahren tatsächlich alle literarischen Kulturen der Welt betrifft: die zunehmende Verbreitung des Internets, und insbesondere von Social-Media-Plattformen mit ihren je spezifischen Plattformkulturen, als Publikationskanal (auch) für literarische Texte. Es ist also kein Zufall, dass sämtliche bisher genannten Autor:innen auf Twitter, Instagram, Youtube, WeChat, Weibo oder einer anderen Social-Media-Plattform schreiben.

14 Bellamy, Dodie: the buddhist, Portland: Publication Studio 2011, Eintrag vom 19.12.2010.

15 Mathis, Lora: »Radical Softness as a Weapon«, <https://www.loramathis.com/kipp-harbor-times/3va5mllit8sdiz8r5gs48wmovuloo>, geprüft am 04.08.2021.

16 <https://www.instagram.com/holliepoetry/>, geprüft am 23.12.2022.

17 <https://twitter.com/sosadtoday>, geprüft am 23.12.2022.

18 <https://www.youtube.com/@ButtonPoetry>, geprüft am 23.12.2022.

19 Wang, David Der-Wei: »Worlding Literary China«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 1–34, hier: S. 16.

»[I]ch ahne, dass ich auf die Lesegewohnheiten des Netzes reagiere«²⁰, schreibt die Autorin Paula Fürstenberg über ihren eigenen Schwenk von der fiktionalen Romanform zu kürzeren Texten mit einem »besonders persönlichen, authentischen, autobiografischen Status«²¹. Diese Diagnose stellt nicht die einzige, monokausale Erklärung für die Poetiken der Texte dar, die ich im Folgenden lesen möchte, sie bildet aber eine mediale Klammer, die ihr gemeinsames Genre beheimatet: Alle ihre Autorinnen verbindet, dass sie (zumindest zuerst) *online*, auf einer Social-Media-Plattform, veröffentlichen.

Dieses Buch ist in vier Teile aufgeteilt. Im ersten Kapitel definiere ich meinen Begriff von Radikaler Verletzbarkeit und versuche herauszuarbeiten, worin genau ihr *radikales* Potenzial bestehen kann. Dazu beziehe ich mich auf Positionen aus der politischen Philosophie, aus der queer-feministischen Theorie und aus den Disability Studies, die seit einigen Jahren unter dem Oberbegriff der *Vulnerability Studies* zusammengefasst werden. Diese Ansätze teilen eine ideologiekritische Ausrichtung: Von der Annahme ausgehend, dass Verletzbarkeit eine für jedes Subjekt konstitutive Eigenschaft ist, problematisieren sie den seit der Aufklärung dominanten liberalen Subjektbegriff sowie mit ihm verbundene, im Gegenwartsdiskurs weitestgehend naturalisierte politische und gesellschaftliche Prinzipien. Verletzbarkeit wird hier insofern als ein radikales – also: an die Wurzeln gehendes – Konzept erkennbar, als sie es erlaubt, *Grundlagen* des modernen Denkens zu hinterfragen. Sie erweist sich, wie es die Philosophin Estelle Ferrarese formuliert, als ein Konzept »with which to undo the world as it is«²².

Diese radikale Qualität lässt sich auch in einer Reihe von künstlerischen Arbeiten finden, die seit den 1970er Jahren von Performance-Künstler:innen insbesondere aus dem Bereich der *Body Art* geschaffen wurden. An ihnen zeige ich im zweiten Teil des ersten Kapitels beispielhaft, welche Komponenten Verletzbarkeit als Ästhetik ausmachen, mit welchen Stilformen und Materialien sie sich im Kunstwerk umsetzen lässt und welche Konsequenzen sie in der Rezeption hervorbringen kann. Dass gerade die *Body Art* als Vorreiterin von verletzbaren Strategien in der Kunst gelten kann, hat mit ihrem Medium zu tun, denn Verletzbarkeit ist, als Eigenschaft, konstitutiv mit Körperlichkeit und Verkörperung verbunden. Auch in radikal verletzbaren Texten wird sie häufig über das Scharnier des Körpers hergestellt – sei es

20 Fürstenberg, Paula: »Ich denke über das Internet nach und versuche, etwas weniger romanhaf zu lügen oder stockend und mit belegter Stimme zu sprechen. Über die Dehnbarkeit der Personalpronomen«, in: Katrin Lange, Nora Zapf (Hg.), *Screenshots. Literatur im Netz*, München: Edition Text+Kritik 2020, S. 61–66, hier: S. 66.

21 Ebd., S. 63.

22 Ferrarese, Estelle: »Vulnerability. A Concept with Which to Undo the World As It Is?«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 149–159.

durch seine inhaltliche oder motivische Thematisierung, sei es durch die massive Provokation von affektiven Reaktionen im Körper der Leser:in.

Im zweiten Kapitel beschreibe ich die materiellen, medialen und diskursiven Affordanzen, die Social-Media-Plattformen zu einem besonders naheliegenden und produktiven Publikationsraum für verletzbare Schreibansätze der Gegenwart machen. Dazu zähle ich eine *Authentizitätsästhetik*, die zu gleichen Teilen von den technischen Rahmenbedingungen der Plattformen wie von den kommunikationskulturellen Normen der dort praktizierenden Communities hervorgebracht wird und Authentizität als ästhetisches wie als soziales »Kommunikationsideal«²³ festschreibt. Hinzu kommen der mündliche Charakter, den die Schriftsprache im Internet häufig annimmt, die Kommunikationsatmosphäre einer »intimisierten Öffentlichkeit«²⁴ sowie das Fehlen von Fiktionalitätsmarkern auf Social-Media-Plattformen – und nicht zuletzt die zentrale Rolle, die Affekte für die Aufmerksamkeitsökonomie und die algorithmisch gesteuerte Kuration dieser Plattformen spielen. Selbst auf den ersten Blick rein technische Aspekte ihres Designs prädestinieren Social-Media-Plattformen für radikal verletzbare Schreibweisen: So erweist sich etwa die Anzeigeform des aggregierten Feeds, die auf den meisten Plattformen angewendet wird und zu einer erheblichen Dekontextualisierung einzelner Inhalte führen kann, als potenzielle Affordanz für das Riskieren von Selbstaussetzung und Angreifbarkeit. Nicht zuletzt trägt der deutlich erleichterte Zugang zu Publikationsmöglichkeiten durch die Sozialen Medien dazu bei, dass radikal verletzbare Texte überhaupt erscheinen können und nicht bereits im Vorfeld der Publikation an den Auswahlkriterien eines Literaturbetriebs scheitern, dem ihre poetologische Ausrichtung bewusst entgegensteht.

Auf Basis dieser Vorge Gedanken nehme ich im dritten Kapitel eine Lektüre von drei Beispielen für radikal verletzbares Schreiben vor, die jeweils in engem Zusammenhang mit einer bestimmten Social-Media-Plattform und deren Kommunikationsnormen stehen. Dazu lese ich die Tweets der Wiener Autorin und Künstlerin Iana Ilitcheva (1983–2016), die auf den Plattformen Weibo und WeChat publizierten Gedichte der chinesischen Dichterin Yu Xiuhua (1976–), und die mithilfe des Onlinedienstes Blogspot veröffentlichten Blogbeiträge der US-amerikanischen Autorin Dodie Bellamy (1951–). Ich betrachte sie als stellvertretend für eine Vielzahl weiterer Autor:innen, die verletzbare Schreibweisen praktizieren, weil sich an ihren Werken jeweils zeigen lässt, wie das Schreiben in den Sozialen Medien ältere Traditionen aus der theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Vulnerabilität aufnimmt – und zwar insbesondere (queer-)feministische Traditionen, denn die drei

23 Saupe, Achim: Authentizität. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.705.v3>, 25.08.2015, geprüft am 21.12.2022.

24 Wagner, Elke: Intimierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook, Bielefeld: transcript 2019.

Autorinnen haben bei allen Unterschieden gemeinsam, dass sich die Radikalität wie auch die Verletzbarkeit ihrer Texte wesentlich daraus speist, dass diese Verletzbarkeit eine *gegenderte* ist (die auf je eigene Weise intersektional mit anderen Marginalisierungskategorien wie Behinderung, Krankheit, Klassenzugehörigkeit und Armut verbunden ist). Sie teilen darüber hinaus auch die Gemeinsamkeit, dass ihre online erstpublizierten Texte zu einem späteren Zeitpunkt, zum Teil in editierter Form, als Bücher zweitpubliziert wurden.

Im vierten, abschließenden Kapitel gebe ich darum, nach einer Zusammenfassung der verschiedenen Strategien von Verletzbarkeit, die ich in den drei Beispiellektüren ausmache, einen kursorischen Überblick über die Reibungseffekte, die entstehen können, wenn radikal verletzbar Texte von Social-Media-Plattformen in den institutionalisierten Literaturbetrieb wandern. Am Beispiel einer Feuilletondebatte zur Legitimität von Yu Xiuhuas Gedichten und der erstaunlichen Ähnlichkeit der dort vorgebrachten Argumente mit denen zeitgleich stattfindender Debatten im deutsch- und englischsprachigen Feuilleton zeige ich auf, dass sich hinter diesen Irritationen ein Literaturbegriff verbirgt, der bei der Beschreibung von Social-Media-Literaturen an seine Grenzen stößt. Radikal verletzbar Texte fordern diese Grenzen heraus, um sichtbar zu machen, inwiefern eine bestimmte Literaturdefinition, die sich zeitgleich mit dem modernen Literaturbetrieb etabliert hat und rund um die Komponenten Professionalität, Autonomie, Fiktionalität, Literarizität und Schriftlichkeit organisiert ist, zur Sicherung von symbolischem und kulturellem Kapital bei bestimmten Akteur:innen dieses Betriebs beitragen kann, während andere ausgeschlossen und abgewertet werden.

Ausgehend von dieser Überlegung gelange ich abschließend zu der These, dass radikal verletzbar Schreibweisen möglicherweise auch auf einen neuen und veränderten Literaturbegriff hinweisen, der sich, unterstützt vom Publikationsraum der Sozialen Medien, in den letzten Jahren entwickelt hat. Literatur im Social-Media-Zeitalter lässt sich offenbar nicht (mehr) als ein autonomes ästhetisches Feld, sondern nur als Bestandteil kommunikativer und sozialer Praktiken verstehen. Um den vollen Bedeutungsumfang dieser Texte erfassen zu können, ist ein Rückgriff auf Literaturdefinitionen notwendig, die Text als Handeln in und mit der Realität interpretieren, und, mit Rita Felski gesprochen, nach dem lebensweltlichen Nutzen, nach den »uses of literature«²⁵ fragen können – mit anderen Worten: die Text nicht als nachgelagerte Repräsentation verstehen, sondern als manifesten Teil der materiellen und sozialen Welt.

Dabei kann es sich um Definitionen des Literarischen handeln, die stärker in performativen oder oralen Traditionen verortet sind, wie etwa die rund um körperlich verbürgte Authentizität und »wahrhaftiges Sprechen« (*Parrhesia*) kreisende Li-

25 Felski, Rita: *Uses of Literature*, Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing 2008.

teraturdefinition des Poetry Slam,²⁶ oder um ein Anknüpfen an vormoderne bzw. nicht-westliche Literaturkonzepte, die ebenfalls stärker von Oralität, Prozessualität, Performativität und lebensweltlicher Einbindung geprägt sind als das moderne Literatursystem.²⁷ Wenn radikal verletzbarere Texte also, als Beispiel für das Schreiben auf Social-Media-Plattformen, einen bestimmten Literaturbegriff entnormalisieren, dann knüpfen sie damit vielleicht auch an Definitionen von Literatur an, die in anderen Literaturkulturen etabliert waren und mit der medialen Revolution der Schnellpresse und der kolonialen Zerstörung von nicht-westlichen Wissensformen nur vorübergehend an Bedeutung verloren haben.

1.2 Radikale Verletzbarkeit? Eine Begriffsdefinition

Mit der Bezeichnung *Radikale Verletzbarkeit* versuche ich, eine von bestimmten Inhalten, sprachlichen Registern und formalen Mitteln geprägte literarische Strategie zu erfassen, die gegenwärtig nicht nur, aber besonders auf Social-Media-Plattformen verbreitet zu sein scheint. Ich beschreibe mit ihr an dieser Stelle ausschließlich Verletzbarkeitsästhetiken, die mit der gesellschaftlichen Positionierung von (auch) heterosexuell begehrenden Frauen und den aus dieser Positionierung resultierenden, spezifischen Verletzungsrisiken arbeiten. Diese Beschränkung auf weibliche Verletzbarkeit bzw. auf feministische Verletzbarkeitsästhetiken soll keinesfalls nahelegen, dass Verletzbarkeit als Schreibstrategie nicht auch von gesellschaftlich anders positionierten Autor:innen eingesetzt wird – tatsächlich stammen eine ganze Reihe der Beispiele, an denen ich die Merkmale von radikaler Verletzbarkeit als Ästhetik im Folgenden herausarbeiten werde, von queeren Künstler:innen oder auch von hetero-männlichen Künstlern und Performern *of Colour* –, sondern soll vor allem mein Forschungsfeld sinnvoll eingrenzen und eine umfangliche Beschreibung des literarischen Einsatzes dieser einen, konkreten Art von Verletzbarkeit in der Gegenwart gewährleisten.

Von *radikaler* Verletzbarkeit, und nicht einfach von Verletzbarkeit, spreche ich deswegen, weil die untersuchten Texte sich aufgrund einer bewussten, poetologi-

26 Siehe hierzu einführend: Novak, Julia: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011, S. 13, sowie: Rivera, Takeo: »You Have To Be What You're Talking About. Youth Poets, Amateur Counter-Conduct, and Parrhesiastic Value in the Amateur Youth Poetry Slam«, in: *Performance Research* 18/2 (2013), S. 114–123, hier: S. 119–120.

27 Siehe zu einer produktiven Infragestellung des modernen, westlichen Literaturbegriffs aus der Perspektive indigener Literaturen im präkolumbianischen Amerika beispielsweise: Rasmussen, Birgit Brander: *Queequegs Coffin. Indigenous Literacies and Early American Literature*, Durham: Duke University Press 2012.

schen Entscheidung sowie in besonders ausgeprägter Weise verletzlich machen: auf Ebene ihrer Form, ihres Inhalts und ihrer Autor:innenschaft. Diese drei Ebenen sind miteinander verbunden und verstärken sich zum Teil gegenseitig.

Auf der *Ebene der formalen Gestaltung* vermischen radikal verletzliche Texte (hoch-)literarische Merkmale mit Registern aus dem Unterhaltungs-, Amateur- oder sogar Trash-Bereich, und zwar in einer sprachlichen Haltung, die, im Gegensatz zur ironischen Brechung postmoderner Ansätze, auf den ersten Blick unreflektiert bis naiv wirkt. Hier wird nicht mit Kitsch gespielt, hier wird Kitsch ernstgenommen und sehr sorgfältig praktiziert. Häufig beinhalten radikal verletzliche Poetiken dabei eine Entscheidung für Genres oder Stilformen, die, sofern sie von Autor:innen praktiziert wurden, in den Kanonisierungsprozessen der letzten zweihundert Jahre nicht als literarische, sondern lediglich als »Alltags«-Texte anerkannt wurden, wie etwa der Brief oder das Tagebuch.²⁸ So werden diese Texte spätestens in dem Moment verletzlich, in dem sie in das Bewertungssystem des Literaturbetriebs eintreten, wo ihre Einstufung als »legitime« literarische Texte durch ihre formale Gestaltung gefährdet ist.

Auf der *Ebene des Inhalts* behandeln radikal verletzliche Texte Formen des Begehrens und der Körperlichkeit, die als deviant oder sogar als abjekt gelten, weil sie von gültigen Schönheits- und Gesundheitsnormen abweichen. Es handelt sich um Themen, die zumeist durch Beschämung aus dem Raum öffentlicher Verhandlung verdrängt werden. Die mit ihnen einhergehende Scham ist wiederum eine spezifisch weibliche: Die Scham davor, entweder die Normen von (heterosexueller, gesunder, normaler) Weiblichkeit und insbesondere weiblicher Körperlichkeit nicht erfüllen zu können – oder, im Gegenteil, jene Klischees von Weiblichkeit, gegen die sich zum Teil auch etablierte feministische Positionen stellen, *zu sehr* zu erfüllen. Es ist die Scham angesichts von »Schwäche«, Abhängigkeit und Partikularität, »the shame of the (merely) personal [...], the shame of excessive emotion [...], the more primal shame of the female body itself«²⁹. Zu ihren Anzeichen, die in radikal verletzlichen Texten offensiv und unapologetisch ausgestellt werden, gehören Unselbstständigkeit

28 Siehe zu diesen Ausschlussprozessen »weiblicher« Textformen aus dem Definitionsbereich des Literarischen einleitend: Assmann, Aleida: »Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart: Metzler 1998, S. 47–59, hier: S. 48; Gammel, Irene: »Introduction«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 1–10, hier: S. 4; Couser, C. Thomas: *Memoir. An Introduction*, New York, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 30.

29 Mitchell, Kaye: »Vulnerability and Vulgarity. The Uses of Shame in the Work of Dodie Bellamy«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York: Routledge 2018, S. 165–183, hier: S. 175.

keit, Hysterie, Emotionalität, »overattachment, [...] compulsiveness and overintimacy«³⁰.

Auf der *Ebene der Autor:innenschaft* zeichnen sich radikal verletzbare Texte durch eine unmissverständlich autobiografische, aufs Verbürgen von Authentizität ausgerichtete Sprechhaltung aus. Autor:innen- und Text-Ich werden durch textuelle und paratextuelle Verfahren enggeführt. Die intimen und teilweise unmittelbar die Unversehrtheit des eigenen Subjektstatus gefährdenden Beschreibungen beschämender Eigenschaften und Situationen werden also nicht durch Fiktionalisierung entschärft oder von der Autor:in weggerückt. Aussagen und Werturteile über den Text betreffen sie in besonders unmittelbarer Weise – nicht nur als Autor:in, sondern auch ganz generell als Person.

Die Ebenen von Inhalt und Autor:innenschaft verweisen in ihrer Kombination auf eine wesentliche Grundlage radikaler Verletzbarkeit: Sie wurzelt im *Körper*. Das heißt, sie verfügt einerseits über eine unbedingte Unmittelbarkeit und wendet sich andererseits einem Medium zu, das sich in Opposition zum mit Beginn der Moderne aufkommenden Literaturbegriff befindet. Dieser Begriff beruht auf der Trennung des Textes vom Körper seiner Autor:in, weil er Literatur durch die Eigenschaft der Schriftlichkeit und durch das Medium des Buchs definiert – beides distanzierende, das Werk vom vortragenden Körper entfernende Umstände. Steht am Anfang der Entwicklung des bürgerlichen Literaturbegriffs mit seiner Trennung in E und U eine Entsinnlichung und Entkörperlichung der Rezeption,³¹ so gilt auch heute noch häufig eine implizite Rezeptionshaltung, in der Autor:innen als körperlos imaginiert werden: »Authors [...] aren't supposed to have bodies. And – with the exception of a private frisson or two over the tactile pleasures of fine paper – neither are we readers supposed to have, or make much use of, bodies.«³² Nicht umsonst führt die zentrale Rolle, die der Körper als Trägermedium des Textes für Genres wie Poetry Slam, Spoken Word oder andere performative Literaturformen spielt, immer wieder dazu, dass diese von Literaturkritik und –wissenschaft aus dem Bereich des Literarischen ausgeschlossen oder zumindest als defizitär betrachtet werden.³³

Radikal verletzbare Texte sind also deswegen *radikal*, weil ihre Verletzbarkeit eine Eigenschaft ist, die sich nicht zufällig oder gar unglücklicherweise ereignet, sondern, als poetologische Entscheidung, von ihren Autor:innen bewusst und in besonders ausgeprägtem Maße aufgesucht wird. Bei den Autor:innen, die ich im Fol-

30 Fisher, Anna Watkins: *The Play in the System. The Art of Parasitical Resistance*, Durham: Duke University Press 2020, S. 117.

31 Vgl. Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin: De Gruyter 2004, S. 257–258.

32 Grobe, Christopher: *The Art of Confession. The Performance of Self from Robert Lowell to Reality TV*, New York: New York University Press 2017, S. 25.

33 Siehe hierzu einführend: J. Novak, *Live Poetry*, S. 16–17.

genden lese, lässt sich diese auch als Entscheidung für einen paradoxen Modus des Widerstands verstehen, wie er sich in der eingangs erwähnten Formulierung von ›Verletzbarkeit als Waffe‹ ausdrückt: Ihre Texte sind letztlich und vor allem darum *radikal* verletzbar, weil sie ein politisches Ziel verfolgen – eine Änderung des *status quo*.

In diesem erweiterten Sinne versuche ich, mit *Radikaler Verletzbarkeit* ein Schreiben zu erfassen, das sich so umfassend angreifbar macht, dass es eine analytische Qualität gewinnt. Die (ästhetische, inhaltliche, emotionale, ...) Schwäche, die in derartigen Texten ausgestellt wird, ist also eine *methodische Schwäche*. Indem sie ihre soziale und künstlerische Anerkennung gefährden, versuchen verletzbar schreibende Autor:innen, Vorbedingungen des sozialen und künstlerischen (Über-)Lebens in der Gegenwart sichtbar zu machen. Damit sind sie im Wortsinne radikal: Sie befassen sich mit den *Wurzeln* der gegenwärtig wirksamen Literatur- und Subjektbegriffe, und insbesondere mit den Ausschlüssen, die diese Begriffe vornehmen. Dieser Fokus auf *diskursive* Verletzbarkeit durch den Ausschluss aus grundlegenden Denkkategorien bedeutet auch, dass Radikale Verletzbarkeit keine allgemeine, sondern eine spezifische Verletzbarkeit bezeichnet, oder, anders ausgedrückt: eine spezifische, situierte Reaktion auf eine allgemeine Struktur.

Denn einerseits ist Radikale Verletzbarkeit als Schreibstrategie, wie bereits erwähnt, sehr konkret gegendert: Sie sucht Gefährdungen auf, die in besonderer Weise weibliche Subjektpositionen und Körper betreffen. Durch die explizite Dokumentation und Erkundung der entsprechenden Schamerfahrungen entwerfen radikal verletzbare Autorinnen »a model of *female agency*«³⁴ – und zwar eines, das Verletzbarkeit und Wehrhaftigkeit nicht nur zusammen-, sondern das »vulnerability as confrontation«³⁵ denkt. Indem sie die Scham aus der Stille, der Geheimhaltung des Privaten holen und als öffentliches Gefühl inszenieren, nehmen sie eine doppelte Form von Empowerment vor: Im klassischen Sinne als Emanzipation oder Selbstermächtigung, aber auch im aggressiveren Sinne von ›Power‹ als *Gewalt*. Die explizite und geradezu genussvolle Veröffentlichung von Scham wird zu einem Gegenangriff, zu einem Zurückstarren, das sich gegen die Instanz wendet, die sie ursprünglich in die Welt gesetzt hat. Als Überschreitung, als Transgression, wird Scham zur Aggression und Verletzbarkeit zur Waffe – mit durchaus ambivalenten Nebeneffekten, was ethische und moralische Fragestellungen angeht, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird.

Andererseits ist Radikale Verletzbarkeit sehr deutlich historisch situiert. Die Autor:innen, deren proaktiv verletzbaren Stil ich hier als Emanzipationsstrategie beschreibe, befänden sich in anderen Zeiten oder anderen literarischen Kulturen mit

34 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 177, meine Hervorhebung.

35 Ebd.

ihren Texten möglicherweise gänzlich im Mainstream der gängigen Literaturdefinition. Tatsächlich befinden sie sich genau dort, sobald man als Referenzrahmen die Bewertungskategorien der medialen und kulturellen Gefüge anlegt, aus denen sie stammen – einen Teil ihrer Verletzbarkeit wie auch einen Teil ihrer Radikalität beziehen diese Texte also daraus, dass sie *in ein Verhältnis zum Literaturbetrieb treten*. Dabei werden sie angreifbar, weil sie die (teilweisen) Schutzräume ihrer Produktion verlassen und sich in ein anderes Bewertungssystem begeben, das Literatur und literarischen Wert nach anderen Kriterien definiert. Dabei gewinnen sie aber auch an Radikalität, denn eben aufgrund dieser Unterschiedlichkeit grundlegender Definitionen können sie die Annahmen sichtbar machen, auf denen dieses System basiert.

Radikal verletzbare Texte zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie gar nicht erst versuchen, den Anspruch von Überzeitlichkeit und Universalität zu erfüllen, der modernen Definitionen von (Hoch-)Literatur eingeschrieben ist.³⁶ Sie bejahen ihre Partikularität und Abhängigkeit offensiv und fordern zu entsprechenden Rezeptionsweisen auf. Liest man sie ohne Aufmerksamkeit für ihre affektive und notwendig reziproke Beziehung zur Leser:in, ohne einzubeziehen, wie sie die Leser:in *angehen* und berühren, übersieht man einen wesentlichen Teil ihres Bedeutungsumfangs. Wenn diese Texte ihre Autor:innen angreifbar machen, dann auch deshalb, weil sie konstitutiverweise »deeply intersubjective«³⁷ sind. Im Gegensatz zu einem autonomen Kunstbegriff, wie er etwa in weiten Teilen der klassischen Moderne präsent war, reklamieren sie keinen Wert ›für sich‹, sondern beziehen einen wesentlichen Teil dieses Werts aus ihrem Potenzial, intersubjektiv, körperlich und affektiv wirksam zu werden – das heißt, aus einer heteronomen, außertextlichen *Funktion*. Wenn die Affizierung der Leser:in ein entscheidender Teil ihres Inhalts ist, dann entstehen diese Texte, als künstlerische Werke, erst aus der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber, das sein Wohlwollen jederzeit verweigern oder auf andere Art an einer Veränderung des Textes mitwirken kann. Die daraus resultierende Angreifbarkeit – das Risiko, zu scheitern, lächerlich gemacht und der Legitimität als Künstler:in beraubt zu werden – macht einen Teil ihres ästhetischen und politischen Potenzials aus.³⁸

36 Siehe zu diesen Definitionskriterien einleitend: Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: Einführung in die Wertung von Literatur, Paderborn: Schöningh 1996.

37 Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, S. 166.

38 Vgl. Alice O'Grady's Definition von »critical vulnerability« in der Theaterwissenschaft, wo sie mit diesem Begriff Arbeiten erfasst, die vom »potential for disaster and collapse [...] both aesthetically and ideologically« angetrieben werden (O'Grady, Alice: »Risky Aesthetics, Critical Vulnerabilities, and Edgeplay. Tactical Performances of the Unknown«, in: Alice O'Grady (Hg.), *Risk, Participation, and Performance Practice. Critical Vulnerabilities in a Precarious World*, Cham: Palgrave Macmillan 2017, S. 1–29, hier: S. 18).

Das bedeutet auch, dass radikal verletzbare Texte sich nicht im Modus einer »masculinized rhetoric of ›disinterested‹ interpretation«³⁹ konsumieren lassen, der – der Kunsthistorikerin Amelia Jones zufolge – unter Rückgriff auf den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts als normativ für die ›richtige‹ Rezeption von Kunst und Literatur gelten kann.⁴⁰ Ob sich tatsächlich eine so vollständige Hegemonie dieser Rezeptionsform belegen lässt wie Jones sie postuliert, und ob sich eine derart eindeutige Abwertung des Körpers bei Descartes selbst finden lässt, ist angesichts neuerer Relektüren sicherlich diskutierbar.⁴¹ Auch innerhalb der Moderne selbst lassen sich eine Reihe von Gegenpositionen ausmachen, nicht zuletzt im zentralen Anspruch der klassischen Avantgarden, Kunst als Lebensform zu etablieren. Dennoch sind der autonome Kunstbegriff und das Ideal der abgeklärten Rezeption in Teilen des Literaturbetriebs offenbar bis heute als wirkmächtige Ideale präsent. Dies zeigt sich etwa in der in den letzten Jahren immer wieder zurückkehrenden Forderung, Literatur in Feuilletonkritiken oder bei der Vergabe von Preisen und Auszeichnungen allein nach ästhetischen Kriterien zu beurteilen.⁴² In derartigen Diskussionen scheinen sich mit relativer Beharrlichkeit zumindest einige Aspekte einer Norm von autonomer Kunstproduktion zu halten, die auf Immanuel Kants Formulierung

39 A. Jones: *Body Art*, S. 166.

40 »[M]etaphysical idealism and the Cartesian subject (the artist as heroic but disembodied genius, the transcendent ›|‹ behind the work of art) [are] embedded in the conception of modernism hegemonic in Europe and the United States in the postwar period. [...] Descartes's dualistic conception of a consciousness or cogito (disembodied and transcendent) opposed to the brute object of the body dominated Enlightenment and then modernist (nineteenth- and twentieth-century) ways of conceiving the subject. [...] Cartesianism had a special force within artistic modernism«, A. Jones, *Body Art*, S. 37.

41 Vgl. z.B.: Rozemond, Marleen: *Descartes's Dualism*, Cambridge: Harvard University Press 2002 [1998]; Lauth, Bernhard: *Descartes im Rückspiegel. Der Leib-Seele-Dualismus und das naturwissenschaftliche Weltbild*, Paderborn: mentis 2006.

42 Eine Aktualisierung erfuhr dieses Argumentationsmuster im deutschsprachigen Raum jüngst etwa in einer Argumentation der Jury des Preises der Leipziger Buchmesse. Als Reaktion auf einen Offenen Brief von Literaturwissenschaftler:innen, Verleger:innen, Autor:innen und anderen literarischen Akteur:innen, der Kritik an der mangelnden Diversität der Jury-Auswahl für den Preisjahrgang 2021 übte und problematisierte, dass diese ausschließlich Bücher von weißen Autor:innen enthielt, verwiesen die Jury-Mitglieder Jens Bisky und Katrin Schumacher darauf, literarische Werke ausschließlich »nach ästhetischen Maßstäben« und nicht nach »Hysteriewellen« oder »tagesaktuellen Diskussionen« zu prämiieren (Westphal, Dorothea: »Wir werten nach ästhetischen Maßstäben«. Buchpreis-Jury-Mitglieder Katrin Schumacher und Jens Bisky«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/buchpreis-jury-mitglieder-katrin-schumacher-und-jens-bisky.976.de.html?Dram:article_id=497916, 28.05.2021, geprüft am 30.08.2021).

eines Bereichs der »reinen, uninteressirten«⁴³ Ästhetik zurückgeht – auch wenn Kants Ästhetikbegriff, ähnlich wie Descartes' Subjektbegriff, hier wohl weniger in seiner historischen Einbettung und Ambiguität rezipiert denn als Symbol für ein bestimmtes Literatur- und Kunstverständnis gebraucht wird. Radikal verletz- bare Texte legen also keinesfalls die ersten Widersprüche gegen einen einseitig modernistischen Hochliteraturbegriff ein; sie können aber auf die Latenz solcher Denkkategorien und ihrer Ausschlüsse aufmerksam machen.

Auf diese Weise tritt radikale Verletzbarkeit als literarische Form in einen dop- pelten Dialog mit anderen radikalen Ansätzen: Auf der einen Seite mit literarischen Genres, für die ein Versprechen von emanzipatorischem Community-Building und ein Angebot von Möglichkeiten der Subjektwerdung ebenso zentral ist; auf der anderen Seite mit einer Reihe von Ansätzen aus der politischen Philosophie, die unter dem Oberbegriff der *Vulnerability Studies* eine Neudefinition des autonomen Subjektbegriffs der Aufklärung vorzunehmen versuchen. Um die Schnittmengen von Verletzbarkeit als künstlerischer Strategie und Verletzbarkeit als theoretischem Konzept deutlich zu machen, gebe ich im Folgenden einen kurzen Überblick über die letztgenannten Positionen.

1.3 Verletzbarkeit als primäre menschliche Eigenschaft Ansätze aus den Vulnerability Studies

Als konzeptuelle Grundlage für philosophische, soziologische oder auch litera- turwissenschaftliche Fragestellungen ist Verletzbarkeit/Vulnerabilität erst vor wenigen Jahren ins Interessensfeld der Theoriebildung getreten.⁴⁴ Diese verhält- nismäßig späte »Entdeckung« lässt sich vermutlich darauf zurückführen, dass eine für die meisten Geisteswissenschaften zentrale Kategorie – das Subjekt – zumeist durch das Gegenteil von Verletzbarkeit definiert wird, nämlich durch den Zustand

43 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [1790], S. 117.

44 Vgl. Mackenzie, Catriona; Rogers, Wendy A.; Dodds, Susan: »Introduction. What Is Vulnerability, and Why Does It Matter for Moral Theory?«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 1–24, hier: S. 2.

der *Autonomie*.⁴⁵ Versteht man Autonomie als Grundlage für die Zuerkennung eines Subjektstatus, so schließt sich Verletzbarkeit als konstituierende Eigenschaft desselben Subjekts aus, da diese notwendigerweise Abhängigkeit und Relationalität impliziert. Eine solche Definition des »universal human subject« entlang liberaler Denktraditionen prägt, der Philosophin Martha Fineman zufolge, die dominanten Theorien der Moderne bis heute: Sie informiert die ökonomischen, juristischen und politischen Prinzipien, auf denen Gesetze und Verwaltungsentscheidungen basieren, ebenso wie die Konzepte von Unabhängigkeit, persönlicher Verantwortung und individueller Handlungsfähigkeit, die Gesellschaftsordnungen und Grenzen des Vorstellbaren gleichermaßen durchdringen.⁴⁶ »Cracking the foundational myths« betitelt Fineman entsprechend ihren im Jahr 2000 erschienenen Artikel, in dem sie als eine der ersten Theoretiker:innen dafür warb, nicht Autonomie, sondern Vulnerabilität als konstitutiv für das menschliche Subjekt zu begreifen – ein Ansatz, der nicht nur die Realitäten menschlichen Lebens besser beschreibe, sondern auch für den Bereich der Ethik eine überzeugendere Grundlage biete.⁴⁷

Spätestens seit Finemans Aufruf findet Verletzbarkeit sich im Zentrum eines produktiven Forschungsfelds wider, das unter dem Überbegriff der *Vulnerability Studies* Beiträge aus der Politik- und Verwaltungswissenschaft, der Medizinethik, der Soziologie, den Disability Studies, der juristischen Theoriebildung, der Menschenrechtsforschung und der (politischen) Philosophie versammelt.⁴⁸ Gemeinsam haben all diese Ansätze einen gewissen Novitätsgestus: Sie gehen, wie das Beispiel von Finemans Text zeigt, davon aus, dass ein liberaler, auf der Vorstellung von individueller Autonomie und Rationalität basierender Subjektbegriff zumindest in »westlichen« Gesellschaften heute als dominant gelten kann, verorten den Ursprung dieses

45 Ebd., S. 4–5. Vgl. exemplarisch für die Literaturwissenschaft und insbesondere für den Bereich der Autobiografie-Forschung auch: Fleig, Anne: »Gender Studies«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin: De Gruyter 2019, S. 54–63, hier: S. 59: »Since the 1990s, postmodern and subject-critical considerations [...] have recognized the notion of a coherent, autonomous subject as a (patriarchal) construction [...]; this criticism includes the literary form in which the respective constructions of the subject present themselves.«

46 Vgl. Fineman, Martha: »The Vulnerable Subject. Anchoring Equality in the Human Condition«, in: *Yale Journal of Law and Feminism* 20/1 (2008), S. 1–23, hier: S. 10–11.

47 Fineman, Martha: »Cracking the Foundational Myths. Independence, Autonomy, and Self-Sufficiency«, in: *The American University Journal of Gender, Social Policy and Law* 8/13 (2000), S. 12–29.

48 Für einen einleitenden Überblick über die breite Anwendung des Konzepts in unterschiedlichen Forschungsbereichen, siehe u.a.: C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: Introduction, S. 3; Cole, Alyson: »All of Us Are Vulnerable, But Some Are More Vulnerable than Others. The Political Ambiguity of Vulnerability Studies, an Ambivalent Critique«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 260–277, hier: S. 261; E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 149–150.

Begriffs in der Philosophie der Aufklärung (beziehungsweise in deren späterer Rezeption), und betrachten seine Reformulierung auf Basis der Eigenschaften von Relationalität und Vulnerabilität als fundamentales Neufassen einer für die moderne Wissensordnung zentralen Kategorie.

Ansätze mit einem eher politikwissenschaftlichen oder soziologischen Hintergrund, etwa in Form von Prekaritätstheorien, wie sie beispielsweise Robert Castel aus der Beobachtung zunehmender ökonomischer Vulnerabilität bestimmter Gruppen infolge des neoliberalen Abbaus von Marktregulierungen, Arbeiter:innenrechten und staatlichen Wohlfahrtsprogrammen formuliert hat, richten ihren Fokus in der Regel darauf, das Ausmaß dieser potenziellen Verletzbarkeit möglichst stark zu reduzieren.⁴⁹ In der Philosophie, insbesondere in queerfeministischen Ansätzen, sowie in den Disability Studies wird dieses Verständnis kritisiert, weil es Vulnerabilität und Abhängigkeit als Abweichungen von einer impliziten Norm (eben der Autonomie bzw. der Gesundheit) formuliert und somit Gefahr läuft, die Verantwortung für den Umgang mit dieser Abweichung zu individualisieren sowie sichtbar vulnerable Menschen zu marginalisieren.⁵⁰

Im Gegensatz dazu bemühen diese Ansätze sich, Verletzbarkeit als grundlegende Eigenschaft allen menschlichen Lebens zu entpathologisieren: »Far from being pathological, avoidable, and the result of individual failings, dependency is a universal and inevitable part of the human development. It is inherent in the human condition«⁵¹, schreibt etwa Martha Fineman. Die Sehnsucht nach Unverwundbarkeit, wie sie sich im liberalen Subjektentwurf mit seiner Betonung von Autonomie, individueller Handlungsfähigkeit und Souveränität ausdrücke, betrachten einige Verletzbarkeitstheoretiker:innen als Ausdruck einer »masculinist ideology of affect«, die historisch zu »some of the most violent acts by individuals and the state«⁵² geführt habe. Die »Entnormalisierung« menschlicher Verletzbarkeit wird von ihnen nicht zuletzt auch deshalb kritisiert, weil sie die Notwendigkeit von Sorge- und Reproduktionstätigkeiten als rein temporär erscheinen lässt, wodurch eine soziale Ordnung gestärkt werde, in der diese unverzichtbaren Arbeiten und die Personen, die sie leisten, als Teil der privaten Sphäre unsichtbar gemacht, entpolitisiert und entwertet

49 Siehe einführend zu diesem Forschungsgebiet etwa: Castel, Robert; Dörre, Klaus: Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

50 »Viewing only some individuals as vulnerable or as part of »vulnerable populations« casts a negative light on the concept of vulnerability, including vulnerability to disability. It separates those who are viewed as vulnerable from those who are not, associating weakness with vulnerability and invoking pity or concern for those who are part of a vulnerable population«, Satz, Ani B.: »Vulnerability«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 185–187, hier: S. 185.

51 M. Fineman: *Cracking the Foundational Myths*, S. 18.

52 A. Cole: *All of Us Are Vulnerable*, S. 262.

werden – sowohl, was soziale Anerkennung, als auch, was finanzielle Entschädigung angeht.⁵³ Dieses politische verbindet sich mit einem ebenso drängenden ethischen Problem: Wo Autonomie und mit ihr physische, soziale und psychische Gesundheit als Normalfall gedacht werden, Verletzbarkeit als menschlicher Grundzustand also entnormalisiert wird, gilt dasselbe für Fürsorge. Sie wird zum (ideologischen) Ausnahmefall, mit schwerwiegenden Folgen für die Gesellschaften, die von dieser Annahme geprägt werden.⁵⁴

In queerfeministischen Forschungsansätzen liegt das Interesse daher dezidiert auf einem ontologischen Konzept von Vulnerabilität: Was zeichnet sie aus, was ruft sie hervor, welche Bedeutung kommt ihr als »primärem«⁵⁵ menschlichen Zustand zu, der sich nicht vermeiden lässt, aus dem möglicherweise aber auch andere Eigenschaften und Kapazitäten unserer Existenz resultieren? So unterschiedlich die Ansätze innerhalb dieses Felds im Detail sind, so sehr teilen sie doch zwei miteinander verbundene Anliegen: Den Versuch, einerseits eine positive Umwertung des Verletzbarkeitsbegriffs jenseits seiner traditionell negativen Konnotationen vorzunehmen,⁵⁶ sowie andererseits einen Subjektbegriff zu formulieren, der »subjectivity not [...] by agency [...] or autonomy, but by dependence and vulnerability«⁵⁷ definiert. Anders gesagt: Wo Verletzbarkeit liberalen Subjektentwürfen als negative Abweichung von der Norm der Autonomie gilt, wird sie hier zum konstitutiven Zustand der menschlichen Verfassung.

Diese Neudefinition des Subjekts basiert darauf, zwei Eigenschaften des Menschen in den Mittelpunkt des Denkens zu rücken, die laut den Vulnerability Studies

53 »According to the critique issuing from theories of care, the anthropology underlying the political imaginary of contemporary societies, in which vulnerability is seen as a rare as much as an unfortunate accident, plays the part of a necessary fiction that renders viable a certain social and political order, bolsters exclusions, perpetuates the confinement of care to the private sphere, and so on«, E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 152.

54 »What is so destructive about conceiving of wellness as the default, as the standard mode of existence, is that it invents illness as temporary. When being sick is an abhorrence to the norm, it allows us to conceive of care and support in the same way. Care, in this configuration, is only required sometimes. When sickness is temporary, care is not normal«, Hedvá, Johanna: »Sick Woman Theory«, <http://maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, geprüft am 02.09.2019.

55 Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 [2003], S. 10.

56 Vgl. z.B. M. Fineman: *The Vulnerable Subject*, S. 8–9: »I want to claim the term ›vulnerable‹ for its potential in describing a universal, inevitable, enduring aspect of the human condition that must be at the heart of our concept of social and state responsibility. Vulnerability thus freed from its limited and negative associations is a powerful conceptual tool.«

57 Laugier, Sandra: »Politics of Vulnerability and Responsibility for Ordinary Others«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 207–223, hier: S. 208.

in der philosophischen Tradition in Folge von Kant und Descartes häufig ausgeblendet wurden: Körperlichkeit und Relationalität.⁵⁸ So unterschiedliche Theoretiker:innen wie Judith Butler, Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum oder Paul Ricoeur gehen aufgrund unserer Existenz als *verkörperte Wesen mit sozialen Bedürfnissen* («as embodied, social beings»⁵⁹) davon aus, dass eben nicht Autonomie oder Rationalität, sondern Verletzbarkeit und Abhängigkeit als begründende Eigenschaften menschlichen Lebens zu betrachten sind:

»Human life is conditioned by vulnerability. By virtue of our embodiment, human beings have bodily and material needs; are exposed to physical illness, injury, disability, and death; and depend on the care of others for extended periods during our lives. As social and affective beings we are emotionally and psychologically vulnerable to others in myriad ways: to loss and grief; to neglect, abuse, and lack of care; to rejection, ostracism, and humiliation. As sociopolitical beings, we are vulnerable to exploitation, manipulation, oppression, political violence, and rights abuses. And we are vulnerable to the natural environment and to the impact on the environment of our own, individual and collective, actions and technologies.«⁶⁰

Verletzbarkeit wird in dieser Perspektive also als eine anthropologische Kategorie betrachtet, weil sie für mindestens zwei Eigenschaften der menschlichen Existenz kennzeichnend ist: Sowohl unsere Verkörperung als auch unsere sozialen Bedürfnisse machen uns anfällig für und angewiesen auf die Handlungen anderer. Einige Theoretiker:innen betonen insbesondere die Unhintergebarkeit des Körpers als Ausgangspunkt einer ontologischen Formulierung von Verletzbarkeit,⁶¹ andere, wie etwa Jackie Leach Scully, sehen vor allem die soziale Abhängigkeit menschlicher Lebewesen als deren Grundlage.⁶² Die meisten Ansätze gehen jedoch davon aus, dass

58 Vgl. M. Fineman: *The Vulnerable Subject*, S. 12; sowie E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 154–155. Ob sich eine derart eindeutige Abwertung des Körpers bei Kant und Descartes selbst tatsächlich finden lässt, bzw. ob diese in der Rezeption bis heute so hegemonial geworden ist wie Fineman und Ferrarese es annehmen, ist, wie weiter oben bereits erwähnt, diskutierbar; zumindest in abgemilderter Form aber bildet diese Annahme die Prämisse, von der die meisten zeitgenössischen Theoretisierungen von Vulnerabilität ausgehen.

59 C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: *Introduction*, S. 4.

60 Ebd., S. 1.

61 Siehe ebd., S. 2–3.

62 »The vulnerabilities I describe [...] are ontological not because they derive from biological embodiment but because the need to live in groups where members support and care for each other is (according to all the empirical evidence we have) intrinsic to being human«, Scully, Jackie Leach: »Disability and Vulnerability. On Bodies, Dependence, and Power«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 204–221, hier: S. 216–217.

körperliche und soziale Verletzbarkeit aufgrund der »öffentliche[n] Dimension«⁶³ des Körpers miteinander verwoben sind und sich gegenseitig beeinflussen – eine Vermutung, die sich in den Lektüren der Texte von Dodie Bellamy, Ianina Ilitcheva und Yu Xiuhua bestätigen wird: In ihnen sind körperliche und soziale Verletzbarkeit über das somatisierende Scharnier der Scham so eng miteinander verbunden, dass sie fast identisch erscheinen.

Der entscheidende Vorteil einer Reformulierung des menschlichen Subjektstatus auf Basis von Vulnerabilität, Relationalität und Abhängigkeit besteht für queerfeministische Ansätze nicht nur darin, dass sie eine Neubegründung ethischer Pflichten und Gebote erlaubt, sondern auch darin, dass sie ein Verständnis von Verletzbarkeit als *Kapazität*, als *ermöglichende Fähigkeit* eröffnet. Verletzbarkeit beschreibt in diesem Sinne einen Zustand grundsätzlicher Berührbarkeit, »a basic kind of openness to being affected and affecting in both positive and negative ways«⁶⁴, oder, anders formuliert: eine generelle »condition of responsiveness«⁶⁵ gegenüber der Welt, die notwendig für jede Form von nicht bereits bekannter Erfahrung, für jede Form von Veränderung ist. Judith Butler bezeichnet dieses Verständnis von Verletzbarkeit als »enabling vulnerability«⁶⁶, und Erinn Gilson verwendet exakt dieselbe Formulierung, wenn sie ausführt:

»Thus, vulnerability is understood to be a more general term encompassing conceptions of passivity, affectivity, openness to change, dispossession, and exposure, which are the basis for certain fundamental structures of subjectivity, language, and sociality. Taken in this way, as a fundamental state, vulnerability is a condition of potential that makes possible other conditions. Being vulnerable makes it possible for us to suffer, to fall prey to violence and be harmed, but also to fall in love, to learn, to take pleasure and find comfort in the presence of others, and to experience the simultaneity of these feelings. Vulnerability is not just a condition that limits us but one that can enable us.«⁶⁷

63 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 43–44. Vgl. auch Butlers unmittelbar anschließenden Gedanken: »Als in der öffentlichen Sphäre geschaffenes soziales Phänomen gehört mein Körper mir und doch nicht mir. Als Körper, der von Anfang an der Welt der anderen anvertraut ist, trägt er ihren Abdruck, wird im Schmelztiigel des sozialen Lebens geformt. [...] Wenn ich leugne, daß sich mein Körper vor der Ausbildung des ›Willens‹ zu anderen in Beziehung setzte, [...] leugne ich dann nicht die sozialen Voraussetzungen meiner Verkörperung im Namen der Autonomie?«

64 Gilson, Erinn: »Vulnerability, Ignorance, and Oppression«, in: *Hypatia* 26/2 (2011), S. 308–332, hier: S. 309–310.

65 Ahmed, Sara: »Interview with Judith Butler«, in: *Sexualities* 19/4 (2016), S. 482–492, hier: S. 485.

66 Butler, Judith: *Excitable Speech*, New York: Routledge 1997, S. 2.

67 E. Gilson: *Vulnerability, Ignorance, and Oppression*, S. 309.

Bei Butler wird diese – wenn nicht immer positive, dann zumindest ambivalente – Rekonzeptualisierung als »primäre«, bei Gilson als »epistemische«, bei Fineman als »generative« Verletzbarkeit benannt.⁶⁸ Alle drei teilen die Überzeugung, dass sie einen Gegenentwurf zum potenziell gewaltvollen, »in capitalist socioeconomic systems« aber prototypischen »self-sufficient, independent, invulnerable master subject«⁶⁹ ermöglicht. Nur, wenn wir den Menschen als »needy, enmattered being«⁷⁰ begreifen – als materielles Wesen, das durch seine Bedürftigkeit und damit auch durch seine generelle Verletzbarkeit definiert wird – können wir Gilson, Fineman, Nussbaum und Butler zufolge auch das volle Ausmaß unserer Kapazitäten erfassen: als affizierende und affizierte Körper mit der Fähigkeit, zu genießen, berührt zu werden, sich zu verändern, zu lernen. Es handelt sich bei Verletzbarkeit in diesem Sinne um eine Eigenschaft, die uns als soziale, relationale Wesen in sämtlichen Potenzialen und Fähigkeiten so grundlegend definiert, dass wir ihre »Abschaffung nicht wollen können, ohne unsere Menschlichkeit einzubüßen.«⁷¹

Wenn ich die Texte von Bellamy, Ilitcheva und Yu in den folgenden Lektüren als *radikal* verletzbar bezeichne, dann auch deswegen, weil ich in ihnen eine künstlerische bzw. literarische Umsetzung dieses Neudenkens von Subjektivität erkenne. Wenn Bellamy, Ilitcheva und Yu sich auf inhaltlicher Ebene, auf formaler Ebene und auf Ebene ihres Autor:innenstatus in einen »state of apparent unguardedness«⁷² begeben, dann birgt dieses Risiko ein ästhetisches, persönliches und vor allem politisches Potenzial, das Konsequenzen über den eigentlichen Text hinaus hat und mit den hier zusammengefassten Einsichten aus den Vulnerability Studies korrespondiert. Zugleich verweisen ihre Texte, wie auch die Arbeiten ihrer potenziellen Vorgänger:innen aus der Body Art, die ich im folgenden Unterkapitel betrachte, allerdings auch darauf, dass ein Zustand konstitutiver Verletzbarkeit zwar für jedes menschliche Leben gilt, dieser Zustand aber nicht für alle Menschen dieselben Konsequenzen hat – und dass es strukturelle Gründe dafür gibt, warum das so ist.

Interessanterweise nehmen sie damit eine Kritik auf, die in den letzten Jahren innerhalb der Vulnerability Studies zunehmend lauter geworden ist: Alle Subjekte sind verletzbar, aber natürlich sind nicht alle Subjekte *gleich* verletzbar – und auch dasselbe Subjekt kann zu unterschiedlichen Zeitpunkten seines Lebens in unterschiedlicher Weise und unterschiedlich stark verletzbar sein. Kritiker:innen

68 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 10; E. Gilson: Vulnerability, Ignorance, and Oppression, S. 324; M. Fineman zitiert nach A. Cole: All of Us Are Vulnerable, S. 264.

69 E. Gilson: Vulnerability, Ignorance, and Oppression, S. 312. Vgl. auch: Butler, Judith: »Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation«, in: The Journal of Speculative Philosophy 26/2 (2012), S. 134–151.

70 Nussbaum, Martha Craven: Frontiers of Justice. Disability, Nationality, Species membership, Cambridge: Harvard University Press 2007, S. 278.

71 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 10.

72 Mitchell, Kaye: »Feral with Vulnerability«, in: Angelaki 23/1 (2018), S. 194–198, hier: S. 194.

des neuen Verletzbarkeitsbegriffs weisen deshalb darauf hin, dass es notwendig ist, diese spezifischen Formen von Verletzbarkeit, die aus sozialer und politischer Ungleichheit resultieren, nicht unsichtbar zu machen, wenn man Verletzbarkeit als generelle *conditio humana* konzeptualisiert. So könnte es z.B. sinnvoll sein, zwischen inhärenter und situativer Verletzbarkeit zu unterscheiden: Die erste kommt allen Menschen aufgrund ihrer körperlichen Existenz und der Bedürfnisse dieses (sozialen) Körpers zu. Die zweite unterscheidet sich je nach Situation des individuellen Menschen: Welches Geschlecht wird ihm zugeschrieben, unter welchen ökologischen und ökonomischen Bedingungen lebt er, etc.⁷³

Die radikal verletzbaren Autor:innen und Künstler:innen, die ich im Folgenden betrachte, berücksichtigen diese Einsicht vor allem in Bezug auf die Kategorie Geschlecht. Ihre Werke zeigen, dass Verletzbarkeit zwar ein primärer Zustand allen menschlichen Lebens ist, dass diese »primary vulnerability« aber zumeist »very particular social and cultural consequences for women« hat.⁷⁴ Ihr Interesse an einer radikalen Verunsicherung des autonomen, rationalen Subjektbegriffs speist sich darum nicht zuletzt auch daraus, dass dieser Subjektbegriff sie selbst, als weiblich gelesene Personen, grundlegend ausschließt. Entsprechend geht es ihnen, wenn sie Verletzbarkeit thematisieren, um ein spezifisches Ziel: Die grundsätzliche Entwicklung eines« model of female agency«⁷⁵, das in den Bereich des Intelligiblen geholt wird, indem sie die eigene Verletzbarkeit als Werkzeug zur Konfrontation einsetzen. Sie tun das, indem sie einen Affekt ins Zentrum ihrer inhaltlichen und sprachlichen Arbeit stellen, der uns einerseits unmittelbarer als jeder andere auf unsere ganz basale, insbesondere soziale Verletzbarkeit zurückverweist, andererseits aber in seinen spezifischen Erscheinungsformen sehr klar gegendert ist und als »constitutive for femininity«⁷⁶ gelten kann: die Scham.⁷⁷

73 Siehe zur Unterscheidung zwischen inhärenter und situationaler Verletzbarkeit: C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: Introduction, S. 6–7; zur generellen Kritik an einem breiten, undifferenzierten Verletzbarkeitsbegriff: A. Cole: All of Us Are Vulnerable.

74 K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 175.

75 Ebd., S. 177.

76 Ebd., S. 166.

77 Scham spielt eine zentrale Rolle für die heterosexuelle weibliche Sozialisation, auf deren Spezifika ich mich in dieser Arbeit beschränke, aber natürlich wirkt sie sich auch auf andere Marginalisierungserfahrungen und die entsprechenden politischen Strategien aus. Vgl. hierzu beispielsweise: Sheils, Barry; Walsh, Julie: »Introduction. Shame and Modern Writing«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York 2018, S. 1–32, hier: S. 26.

1.4 Scham und Verletzbarkeit

Peinlichkeit als Analysewerkzeug

Um den Affekt der Scham im Kontext von Verletzbarkeitsästhetiken zu definieren ist es zunächst notwendig, zwischen *Scham* und *Schuld* zu differenzieren, da beide Begriffe im Alltagssprachlichen Gebrauch oft synonym verwendet werden. Schuld bezieht sich, in meinem Verständnis, auf eine konkrete Handlung, die durch Reue oder Wiedergutmachung ausgeglichen und von einem Gegenüber verziehen werden kann, sodass sie ausgeräumt wird: »guilt tends to be on/off. Within a system of reparation, guilt prompts recompense and then is done.«⁷⁸ Scham hingegen operiert nicht nach einem solchen binären Modell, sondern kann vielfältige Formen und Intensitäten annehmen und immer wieder wiederkehren, »long after the particular moment of shaming has passed.«⁷⁹ Während Schuld ein moralisches Gefühl ist, das klar der diskursiven Sphäre zugeordnet werden kann, lässt sich Scham als Affekt beschreiben, dessen Objekte bzw. Ursachen zwar kultur- oder gesellschaftsspezifisch sind, der *als Affekt* aber stets eine vordiskursive Qualität hat⁸⁰ – und mit einer Bedrohung des Subjekts verbunden ist, weil er eine zentrale Rolle für dessen Konstitution spielt. Die Sozialpädagogin Brené Brown fasst diesen qualitativen Unterschied zwischen Schuld und Scham in einem prägnanten Merksatz zusammen: »Guilt = I did something bad. Shame = I am bad.«⁸¹

Dass Scham eine derart starke, potenziell existenzbedrohliche Wirkung hat, liegt der Affekttheoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick zufolge an ihrem Ursprung, der sich zu einem frühen Zeitpunkt in der kindlichen Entwicklung zurückverfolgen lässt und zugleich entscheidend für die Entstehung eines bewussten Ichs, einer Selbst-Identität, ist: Prototypische Ausdrucksformen von Scham (wie etwa den Blick zu senken oder das Gesicht abzuwenden) lassen sich bei Säuglingen erstmals zwischen dem dritten und siebten Lebensmonat beobachten, und zwar in

78 Probyn, Elspeth: *Blush. Faces of Shame*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 46.

79 Ebd.

80 »[A]ffect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insistent beyond emotion«, Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa: »An Inventory of Shimmers«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 1–25, hier: S. 1–2. Vgl. auch: Cartwright, Lisa: »Affect«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 30–32, hier: S. 31.

81 Brown, Brené: *Daring Greatly. How the Courage to be Vulnerable Transforms the Way We Live, Love, Parent, and Lead*, London: Penguin 2015, S. 71, meine Hervorhebung.

einem ganz spezifischen Moment, nämlich kurz nachdem das Kind die Fähigkeit erworben hat, das Gesicht seiner Bezugsperson(en) zu erkennen und von seinem eigenen zu unterscheiden.⁸² In ihrer für die gegenwärtige Affekttheorie grundlegenden Auseinandersetzung mit den Schriften des Psychologen Silvan Tomkins widmet Sedgwick dem »protoaffect« Scham einen besonders umfangreichen Teil und legt dar, wie dieser sich im oben beschriebenen Moment erstmals einstellt – also unmittelbar nach der Erkenntnis, dass man selbst mit dem (fürsorgenden) Gegenüber nicht identisch ist und deshalb nicht sicher davon ausgehen kann, von diesem Gegenüber jederzeit wahrgenommen und versorgt zu werden. Scham entsteht, Tomkins und Sedgwick zufolge, wenn »the circuit of mirroring expressions between the child's face and the caregiver's recognized face [...] is broken«⁸³ – wenn das Gesicht des Gegenübers nicht unmittelbar auf das eigene Gesicht reagiert, weil es nicht möchte oder mit etwas anderem beschäftigt ist, das heißt, wenn der eigene Ausdruck eines Bedürfnisses nach Anerkennung keine unmittelbare Antwort erfährt, das Bedürfnis also gezeigt, vom Gegenüber aber nicht erfüllt wird.

Die Schamreaktion entsteht somit ursprünglich nicht aufgrund von Mechanismen des Verbots oder der Verdrängung, sondern als Reaktion auf den Abbruch eines als lebensnotwendig erfahrenen Kommunikationsprozesses: »Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication.«⁸⁴ Dass Scham auch zu späteren Zeitpunkten des Lebens in der Lage ist, das Subjekt derart in seinen Grundfesten zu erschüttern, liegt daran, dass der Abbruch von Kommunikation, die Nicht-(An-)Erkennung durch Andere, für einen drei Monate alten Menschen, der sich nicht selbst verpflegen und beschützen kann, tatsächlich lebensbedrohlich ist: »The exquisite painfulness of that reaction in later life harks back to the earliest period when such a condition is not simply uncomfortable but threatens life itself«⁸⁵.

Scham entsteht also als Reaktion auf eine Lücke. Das aber bedeutet für Sedgwick und Tomkins auch, dass Scham nur entstehen kann, wenn es zuvor Lust, Freude oder Interesse gab, die in irgendeiner Form ausgedrückt und denen nicht (vollständig) entsprochen wurde – wenn diese Lücke also entstehen kann, weil zuvor etwas da war, das nun fehlt: »Without positive affect, there can be no shame: only a scene that offers you enjoyment or engages your interest can make you blush.«⁸⁶ Scham

82 Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press 2003, S. 37.

83 E. Sedgwick: *Touching Feeling*, S. 36. Vgl. auch: Tomkins, Silvan S.: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, hg. Eve Kosofsky Sedgwick, Adam Frank, Durham: Duke University Press 1995, S. 134.

84 Ebd., 137.

85 Ebd., S. 37–38.

86 Ebd., S. 116.

hat also, trotz ihrer ausschließlich negativen Konnotationen im alltäglichen Sprachgebrauch, und obwohl sie zumeist als ein körperlich und psychisch schwer erträglicher Zustand erlebt wird, eine wichtige Funktion: Sie markiert, dass uns etwas interessiert, uns etwas Lust bereitet oder wichtig ist, und erlaubt uns zu erkennen, an welchen Stellen es sich lohnt, weiterzuforschen, um herauszufinden, was das ist. Entsprechend bezeichnet Sedgwick Scham als »the most mercurial of emotions«⁸⁷ – als »merkuriales« Gefühl, das also vor allem dadurch definiert wird, dass es eine Botschaft, dass es etwas mitzuteilen hat. Elspeth Probyn unterstreicht diese Erkenntnis, wenn sie schreibt:

»Shame goes to the heart of who we think we are. [...] [W]hatever it is that shames you will be something important to you, an essential part of yourself. [...] Again, interest is the key to understanding shame, and shame reminds us with urgency what we are interested in. Shame reminds us about the promises we keep to ourselves.«⁸⁸

Ein Teil des besonderen Interesses, das »vulnerability artist[s]«⁸⁹ gerade nicht an der *Überwindung*, sondern an der genauen *Erkundung* von schamvollen Szenen und Erlebnissen zu haben scheinen, erklärt sich möglicherweise aus diesem »merkurialen« Charakter, dem besonderen Informationsreichtum von Scham. Geht man von einem solchen Verständnis aus, so lässt sich Scham als ein transzendierendes Gefühl begreifen, das man nicht vermeiden oder überwinden muss, sondern das es, wie Glück oder Freude, erlaubt, über unsere unmittelbare Situation hinauszusehen und uns damit auch zu Veränderungen und Neubewertungen befähigt.⁹⁰ Anstatt Scham also als ein Hindernis auf dem Weg zu Stolz oder Selbstwert zu sehen – sowohl auf individueller Ebene als auch auf Ebene von politischer Gruppenidentität – ließe sich argumentieren, dass derartige künstlerische Ansätze, ebenso wie Tomkins, Sedgwick, Probyn und Sally Munt, ein transformatives Potenzial darin erkennen, Scham untersuchend zu bearbeiten.⁹¹

87 Ebd., S. 97.

88 E. Probyn: Blush, S. x.

89 Ich übernehme diesen Begriff von José Esteban Muñoz, siehe: Muñoz, José Esteban: »The Vulnerability Artist. Nao Bustamante And the Sad Beauty of Reparation«, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16/2 (2006), S. 191–200.

90 »Whilst we may commonly accept that joy contains an attribute that can seem to make us rise above our immediate circumstances, that it has some immaterial, indefinable quality of transcendence, it seems perverse to claim the same for shame. And yet [...] I have encountered examples of just that potential within diverse public and popular cultures, in which shame acts as a solvent or catalyst for transformation«, Munt, Sally: *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*, Burlington, VT: Ashgate 2008, S. 216.

91 L. Cartwright: *Affect*, S. 31. Vgl. auch: E. Probyn: *Blush*, S. xii–xiii; S. Munt: *Queer Attachments*, S. 8.

Scham lässt sich aber nicht nur derart als Ressource verstehen, sondern auch als ein politisches Gefühl – insofern, als sie repräsentativ für »the wider structures of social domination« stehen kann.⁹² Als Gefühl, das die Entstehung eines von seiner Umwelt deutlich abgegrenzten Individuums erst ermöglicht und es im gleichen Moment unkontrolliert mit Anderen verbindet,⁹³ bietet sich Scham als ideales (autotheoretisches) Untersuchungsobjekt an, um gesellschaftliche Strukturen zu befragen. Gerade für jene Gesellschaftsstrukturen, die (heterosexuelle) Weiblichkeit gliedern, gilt: »It is in the act of being shamed and in the feeling ashamed that there is disclosed to women who they are [...]. For women, feelings of shame are profoundly disclosive of [their] ›Being-in-the-world.«⁹⁴

Hinzu kommt, aus queerfeministischer Perspektive, ein weiteres politisches Potenzial von Scham: Sie lässt sich, als Schreibthema, nur schwer mit abgeklärter Distanz behandeln, zumindest, sobald es um die eigene geht: »Shame cannot be conceived of as an external object that could be dispassionately described, nor is it a purely personal feeling.«⁹⁵ Das inhaltliche und formale Arbeiten mit Scham macht es unmöglich, die Autor:in – »not the institutional author, the proper name who has always already written, but the precarious bodily self«⁹⁶ – aus dem Text herauszuhalten. Sie holt notwendigerweise den (schreibenden) Körper, das Prozessuale des Schreibvorgangs, seine dauerhafte Unabgeschlossenheit und die ebenso dauerhafte Gefahr seines Scheiterns in den Text hinein, indem sie Momente thematisiert und herstellt, in denen das Selbst unsicher wird. Damit entwirft sie ein Künstler:innen-subjekt, das stärker in die Unordnung des alltäglichen (Über-)Lebens verwickelt und dieser zugleich sehr viel mehr verpflichtet ist als in der bürgerlichen Vorstellung des (zumindest implizit männlichen) Künstlers, dessen Arbeit auf Sublimation zielt und damit einem institutionalisierten Begriff von »high literary accomplishment«⁹⁷ entspricht. Die Voraussetzungen dieser Institutionalisierung zu hinterfragen, ihre durch Beschämung immer wieder neu iterierten Regeln auszustellen, indem man absichtlich an ihnen scheitert – Peinlichkeit also gleichermaßen als Provokation und Analysewerkzeug einzusetzen – lässt sich als Strategie einer (queer-)feministischen

92 E. Probyn: *Blush*, S. 53.

93 »[I]n interrupting identification, shame, too, makes identity. In fact, shame and identity remain in very dynamic relation to one another, at once deconstituting and foundational, because shame is both peculiarly contagious and peculiarly individuating. [...] That's the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality«, E. Sedgwick: *Touching Feeling*, S. 36–37.

94 Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York: Routledge 1990, S. 166.

95 Probyn, Elspeth: »Writing Shame«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 71–90, hier: S. 81.

96 B. Sheils, J. Walsh: *Introduction*, S. 11.

97 Ebd.

Literaturproduktion beschreiben, die sich gegen die liberale Vorstellung des souveränen, autonomen Subjekts positioniert:

»Such a primary vulnerability [...] works against a kind of sovereignty at the level of the self and of the text – hence the foregrounding of a shame that both produces and undoes the self, hence the texts' formal and other incoherencies (the text itself is ›undone‹).«⁹⁸

Die naturalisierte Annahme einer Souveränität des Subjekts wird, durch die Arbeit mit dem starken, ›ansteckenden‹ Affekt Scham, nicht nur auf Seite der Produzent:in, sondern auch auf Seite des Publikums untergraben: Texte und Kunstwerke, die mit Scham und Verletzbarkeit als Modus arbeiten, lassen sich nicht mit einer neutralen, abgeklärten Beobachtungshaltung konsumieren, weil sie ihr Publikum stets ebenfalls affizieren, es »through contamination«⁹⁹ mit Scham in Berührung bringen und somit verändern.

1.5 Verletzbarkeit als ästhetischer Modus

»Vulnerability Artists« und ihre Verfahren

In der Kunst- und Literaturproduktion lassen sich verletzbare oder protoverletzbare Verfahren in ganz unterschiedlichen Epochen und Kontexten finden. Das gilt insbesondere dann, wenn man nach den Traditionslinien der einzelnen Bestandteile von Radikaler Verletzbarkeit fragt, wie etwa einem besonderen Interesse für ungefilterte Emotionalität oder für das öffentliche Verhandeln von ansonsten als privat geltenden, autobiografischen Themen. So zieht der Literaturwissenschaftler Christian Metz beispielsweise eine Verbindung von aktuellen Inszenierungsformen der Intimität und Authentizität bei Instapoets, Dichter:innen also, die auf der Social-Media-Plattform Instagram publizieren, zum Affektkult des Sturm und Drang im 18. Jahrhundert.¹⁰⁰ Englischsprachige Medienberichte nehmen häufig den ebenso na-

98 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 175.

99 Arya, Rina: »Taking Apart the Body«, in: *Performance Research* 19/1 (2014), S. 5–14, hier: S. 12. Vgl. zum ansteckenden Charakter von Scham auch: S. Munt: *Queer Attachments*, S. 203 (»Shame is perceived as contagious, contaminating – viral even«), sowie: Love, Heather: »Stigma«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 173–176, hier: S. 175.

100 Vgl. das Interview mit Metz in folgendem Beitrag der Sendung *3sat Kulturzeit*: Wagner, Andreas G.: *Instagram-Lyrik*, 03.05.2019, <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/instagram-lyrik-100.html>, geprüft am 02.09.2019. *Instapoetry* ist ein Genre, das sich in den letzten Jahren auf der Plattform Instagram herausgebildet hat und (bis jetzt) mehrheitlich von jungen Frauen* praktiziert wird. Instapoetry zeichnet sich aus durch zumeist kurze Gedichte mit deutlichen Aussagen, die häufig typografisch oder in abfotografierter Form intermedial inszeniert

heliegenden Vergleich von Instapoetry-Vertreter:innen mit den Dichter:innen der Confessional Poetry, insbesondere mit Sylvia Plath, vor.¹⁰¹ Und auch in der chinesischsprachigen Welt ließen sich mit dem *Qing*-Kult in der Literatur des 17. Jahrhunderts, der postmaoistischen Subjektivität der 1980er Jahre und der zeitgleich entstandenen *Weiblichen Lyrik* (女性诗歌), die sich unter anderem durch zahlreiche Bezügen zu Sylvia Plath' Werk auszeichnet, vielfältige Anknüpfungspunkte für ein allgemeines Interesse an Verletzlichkeit und ihren Schreibweisen finden.¹⁰²

Ich möchte in diesem Kapitel keine umfassende Historisierung von Verletzbarkeit als künstlerischem bzw. literarischem Verfahren in all seinen historischen Ausformungen leisten, sondern selektiv Traditionen und Arbeiten beschreiben, mit denen sich meine spezifische Definition von Radikaler Verletzbarkeit besser begreifbar machen lässt. Dazu gehe ich auf Ansätze ein, die in den 1970er und 1990er Jahren in der *Body Art* entwickelt wurden und heute von Künstler:innen auf denselben Social-Media-Plattformen aufgegriffen werden, auf denen auch die Autor:innen publizieren, die mich hier beschäftigen. Ihre Beschreibung erlaubt mir, aufzuzeigen, an welchen Stellen die technischen Affordanzen dieser Plattformen Ästhetiken zusammenführen, die bereits Jahrzehnte vor den Plattformen selbst existiert haben. In der Kombination dieser verschiedenen Traditionen stellen radikal verletzbare Schreibweisen heute mehr dar als eine einfache Reaktualisierung von Sturm und Drang, Confessional Poetry oder postmaoistischem Privatismus im Gewand der Sozialen Medien: Sie bilden ein eigenes Genre, dessen Umgang mit und

werden. Ihre bekannteste Vertreterin dürfte die Kanadierin Rupī Kaur (@rupikaur_) sein, die sich, wie viele andere Instapoet:innen auch, mit Themen wie Aufwachsen, Emanzipation als Woman of Colour, romantischen Liebesbeziehungen und psychischer Gesundheit beschäftigt und der häufig eine starke Kommerzialisierung ihrer künstlerischen Arbeit vorgeworfen wird. Für eine generelle Einführung in das Phänomen Instapoetry siehe: Penke, Niels: *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*, Berlin, Heidelberg: Metzler 2022.

101 Siehe exemplarisch: Williams, Holly: »The Women Poets Taking Over the World«, www.bbc.com/culture/story/20170713-the-women-poets-taking-over-the-world, 14.07.2017, geprüft am 02.09.2019.

102 Siehe zur zentralen Rolle des Konzepts von *qing* 情 (Emotion bzw. Emotionalität) in der Literatur- und Kunstproduktion der Ming-Dynastie (1368–1644) einführend: Mann, Susan: *Gender and Sexuality in Modern Chinese History*, New York: Cambridge University Press 2011, S. 16; zur Popularität privater/hermetischer/subjektiver Schreibweisen infolge der Kollektivierung und Zensur der Mao-Ära: Ong, Aihwa; Zhang, Li (Hg.): *Privatizing China. Socialism from Afar*, Ithaca: Cornell University Press 2008; zur Aneignung von Sylvia Plath durch Dichter:innen wie Zhai Yongming 翟永明 oder Lu Yimin 陆忆敏, die als zentrale Figuren der Weiblichen Lyrik gelten: Feeley, Jennifer: »Transforming Sylvia Plath through Contemporary Chinese Women's Poetry«, in: *Frontiers of Literary Studies in China* 11/1 (2017), S. 38–72, sowie: Zhang, Jeanne Hong: *The Invention of a Discourse. Women's Poetry From Contemporary China*, Leiden: CNWS Publications 2004.

Interesse an Verletzbarkeit im Kontext gegenwärtiger medialer und gesellschaftlicher Umbrüche ein spezifisches politisches Potenzial entfaltet.

1.5.1 Body Art

Da Verletzbarkeit als Konzept so eng mit einer Kritik des modernen Subjektbegriffs verbunden ist, scheint es einleuchtend, dass sich eine besondere Konjunktur von (radikal) verletzbaren Arbeiten vor allem in Zeiten, Kunstsparten und bei Künstler:innen finden lässt, die Anlass haben, sich kritisch mit diesem Subjektbegriff auseinanderzusetzen. Ein Archiv von verletzbaren künstlerischen Arbeiten lässt sich darum beispielsweise in der Performance und Body Art der 1960er und 1970er Jahre finden – in einem Kontext also, der insbesondere in den USA und Europa von politischen Bewegungen geprägt war, die aus feministischer, homosexueller oder antirassistischer Perspektive eine deutliche Kritik nicht nur an diskriminierenden politischen Strukturen, sondern auch an den mit ihnen verbundenen Wissensformen formulierten.¹⁰³

Pionier:innen der Body Art wie Yoko Ono, Valie Export oder Hannah Wilke, deren Werke im Folgenden exemplarisch beschrieben werden, um die Popularität von körperlicher und emotionaler Verletzbarkeit als feministischer Ästhetik in dieser Zeit deutlich zu machen, überführten Techniken aus aktivistischen Formaten wie der *Consciousness-Raising Group*, in denen das Publizieren und Teilen autobiografischer Erfahrungen als Mittel zur politischen Bewusstseinsbildung und Mobilisierung eingesetzt wurde, in ihre Performances.¹⁰⁴ Ausgehend von der zeitgenössischen, mittlerweile als Allgemeinplatz etablierten Formulierung, dass das Private politisch sei, begreifen diese Arbeiten das Intime als durchdrungen von gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Indem sie sich nicht der klassischen emanzipatorischen Forderung von Stärke und Selbstermächtigung anschließen, sondern im Gegenteil die negativen Konnotationen von Weiblichkeit – Passivität, Eitelkeit, Irrationalität, überzogene Emotionalität, Unselbstständigkeit, Hysterie – in scheinbar naiver, ungeschützter Art ausagieren, stellen sie die dahinterliegenden Normen und Machtstrukturen so deutlich und ungeschönt aus, dass diese nicht nur benenn- und unter-

103 Siehe einführend zur Welle von feministischer »autobiographical performance art« in diesen Jahrzehnten: Goldstein, Lynda: »Raging in Tongues. Confession and Performance Art«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 99–116, hier: S. 105.

104 »Whether or not a performer had belonged to a consciousness-raising group (and many had), performance art constituted a perfect medium for the translation of this information into art«, Roth, Moira: *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles: Astro Artz 1983, S. 18. Vgl. auch: C. Grobe: *The Art of Confession*, S. 83.

suchbar werden, sondern teilweise geradezu ins Absurde kippen.¹⁰⁵ Dabei rückt der in westlicher Denktradition abgewertete und objektifizierte Körper als paradoxes, weil scheinbar passives Medium »für aggressive Akte der Selbstbestimmung«¹⁰⁶ ins Zentrum der künstlerischen Tätigkeit.

Eine der ersten Arbeiten, in denen (körperliche) Verletzbarkeit derart als Analyseinstrument wie auch als Waffe eingesetzt wird, ist Yoko Onos 1964 erstmals performtes *Cut Piece*. Darin sitzt oder kniet Ono bewegungslos in ihren – nach eigenen Angaben – besten Kleidungsstücken auf einer Bühne, vor ihr liegt eine Schere. Das Publikum ist eingeladen, mit dieser Schere Teile der Kleidung von ihrem Körper zu schneiden und das jeweilige Stoffstück zu behalten. Ono setzt sich also der Willkür ihrer Zuschauer:innen aus, denen sie nicht nur freistellt, sich ihrem Körper mit einem scharfen Instrument zu nähern und diesen zu berühren, sondern auch, etwas herbeizuführen, das eine lange Geschichte als Unterdrückungswerkzeug gerade für weibliche Körper hat: die öffentliche Entblößung.¹⁰⁷ Mit dieser übertriebenen Performance weiblicher Passivität, die fast einer Einladung zur Gewaltausübung gleichkommt – bei ihren Auftritten in den USA und Europa zusätzlich intersektional aufgeladen durch die Geschichte des orientalistisch-sexualisierenden Blicks auf vermeintlich besonders »gefügige« asiatische Frauen – verwandelt Ono Verletzbarkeit, wie der Kunsthistoriker Hal Foster schreibt, in ein Mittel des Widerstands: »[I]n a manner resonant with some antiwar protests of the time, vulnerabi-

-
- 105 Diese Strategie war unter feministischen Zeitgenoss:innen nicht unumstritten, eben weil sie den geläufigen Argumenten für Gleichberechtigung und Anerkennung durch das Ausstellen des sexualisierten weiblichen Körpers und seiner negativen Attribute so deutlich zuwiderlief: »The negative attitude toward body art on the part of many feminists [...] seems to have stemmed from a well-founded concern about the ease with which women's bodies have, in both commercial and »artistic« domains, been constructed as object of the gaze. It also stemmed in part from an anxiety about the dangers of the artist (especially the female artist) exposing her own embodiment (her supposed »lack«) and thus compromising her authority«, Jones: *Body Art*, S. 24–25.
- 106 O'Reilly, Sally: *Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012 [2011], S. 12.
- 107 Die Gewalt, die diese Performance hervorzurufen in der Lage war, erkennt man beispielhaft gegen Ende einer Videoaufnahme der Performance vom 21. März 1965 in der Carnegie Recital Hall in New York (Maysles, Albert; Maysles, David: *Yoko Ono: Cut Piece* [Videodokumentation], New York 1966). Ein von seiner situativen Macht sichtlich erregter Zuschauer schneidet Onos Kleidung mit dem süffisanten Kommentar »This may take a while« zunächst eng entlang ihrer Haut fahrend bis knapp oberhalb ihrer Vulva ab, bevor er in einer triumphierenden Geste die beiden Träger ihres BHs durchtrennt.

lity was here transformed into resistance, as her audience was forced to confront its own capacity for violence, both actual and phantasmatic.«¹⁰⁸

Eine ähnliche Form der körperlichen und sozialen Selbstausssetzung als Kritik an sexistischen Gesellschaftsstrukturen vollzieht die österreichische Künstlerin Valerie Export in ihrem 1968 in München erstmals performten *Tapp- und Tastkino*. Bei dieser Straßenaktion schnallt Export einen Kasten über ihren nackten Oberkörper, vor dem auf der (offenen) Vorderseite ein Vorhang angebracht ist. Passant:innen werden eingeladen, jeweils für die Dauer einer halben Minute durch den Vorhang hindurch ihre Brüste anzufassen. Export beschreibt die Aktion als Teil ihres Konzepts des *Expanded Cinema*. In einem Interview mit Gerald Matt erklärt sie den analytischen, enthüllenden Impetus hinter dieser Preisgabe ihres Körpers: Indem sie durch den vorgeschnallten Kasten quasi einen ›Kinosaal für eine Person‹ mit sich trug, in dem sie ihren Körper ›taktil betrachten‹ ließ, schuf sie ein »erweitertes Kino, das Filmzuschauer mit dem konfrontiert, was im abgedunkelten Saal als normal angesehen wird: der voyeuristische Blick auf Frauenkörper.«¹⁰⁹ Ähnlich wie Ono geht es also auch Export darum, eine Norm vorzuführen, das heißt: zu entnormalisieren, indem sie sie in absurdem Ausmaß übererfüllt. Der Objektifizierung, der Entsubjektivierung von weiblichen Körpern wird hier nicht widersprochen, sondern sie wird durch ihr wortwörtliches Ernstnehmen lächerlich gemacht. Eine Strategie, die möglicherweise als effektiver zu bewerten ist als der direkte Widerspruch, weigert sie sich doch im Gegensatz zu diesem, eine patriarchale Logik als ›Gegner‹ überhaupt ernst zu nehmen.

Die Kunsthistorikerin Amelia Jones beschreibt eben diese Taktik, unter Bezugnahme auf die Body-Art-Künstlerin Hannah Wilke, als eine *Rhetoric der Pose* (»rhetoric of the pose«¹¹⁰). Wilkes Werk, in dem sie ab den späten 1970er Jahren vor allem ihren eigenen Körper als Material einsetzte, arbeitet offensiv mit einer »identification with conventional, patriarchal, and heterosexist tropes of the feminine«¹¹¹. Wilke nutzt dabei ihren – den zeitgenössischen Kriterien weiblicher Schönheit in besonderem Maße entsprechenden – Körper, um eben diese Kriterien durch ihre übertriebene Reiteration vorzuführen und zu destabilisieren. In ihrer über vier Jahre fortgeführten Fotoserie *S.O.S. Starification Object Series* (1974–1982) inszeniert sie sich, zumeist mit nacktem Oberkörper, in klassischen Modelposes, wobei die Wahl

108 Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Joselit, David: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016 [2004], S. 650.

109 Matt, Gerald: *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*, Nürnberg: Verlag für modern Kunst 2011, S. 92.

110 A. Jones: *Body Art*, S. 154.

111 Ebd., S. 179.

ihrer Accessoires – ein Cowboyhut, Sonnenbrillen, Rollerskates und andere typische Insignien des *All-American Girls* – den parodierenden Effekt ihrer ausgestellten Ernsthaftigkeit verstärken. Als Brechung dieser Inszenierung fungieren zahlreiche kleine, aus Kaugummi geformte, vulvenförmige ›Wunden‹, die Wilke auf ihrem Körper befestigt. Die Fotoserie beruht auf einer Reihe von performativen Arbeiten, bei denen Wilke Kaugummis an das Publikum aushändigte und nach der Benutzung zurückforderte, um daraus ebene an Vulven oder Labien erinnernden Objekte zu formen, die sie dann wie Stigmata auf ihrem nackten Oberkörper und Gesicht anbrachte. Das Material des Kaugummis wählte Wilke dabei bewusst, als Symbol der objektifizierten Frau: »I chose gum because it's the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece«¹¹². Die ›Wunden‹ oder Narben, die sie aus diesem Material herstellte, korrespondieren mit dem Titel der Serie, der als Wortspiel zu verstehen ist: *Starrification* ist ein von Wilke geschaffener Neologismus, der den Prozess des Berühmtwerdens beschreiben soll, zugleich aber eine überdeutliche klangliche Nähe zu *Scarification* aufweist – dem rituellen Verzieren der Haut mit Narben. Die sexualisierenden Posen, die Wilke mitsamt diesen Markierungen ihrer spezifisch weiblichen, körperlichen Verletzbarkeit einnimmt, lassen sich als Widerspiegelung und damit auch als aggressive Umkehrung eines männlichen Blicks beschreiben, wie Jones, in Anlehnung an Jacques Lacans Theoretisierung der Pose, notiert:

»[T]o strike a pose is to present oneself to the gaze of the other as if one were already frozen, immobilized – that is, *already a picture*. [...] [P]ose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, pose forces it to surrender. Confronted with a pose, the gaze itself is immobilized, brought to a standstill. Presenting herself as already a picture, Wilke's self-presentation through exaggeratedly erotic, ›feminine‹ poses, then, could be said both to succumb to the ›gaze‹ (reiterating the normative tropes of femininity) and, through such ›submission‹, to *immobilize* it (like Medusa), forcing it to ›surrender.«¹¹³

Neben Ono, Export und Wilke ließen sich zahlreiche andere Künstler:innen der Performance und Body Art nennen, die in den 1970er Jahren Verletzbarkeit als feministisches Genre etablierten, etwa Ana Mendieta, Marina Abramović oder Carolee Schneemann. Als prominente Vorläuferin dieser Welle von verletzbaren Arbeiten in der Body Art wird zum Teil auch bereits Louise Bourgeois ausgemacht, deren profeministische Arbeiten sich schon Jahrzehnte zuvor durch eine ambivalente

112 Berman, Avis: »A Decade of Progress, But Could a Female Chardin Make a Living Today«, in: *Art News* 79/8 (1980), S. 77.

113 A. Jones: *Body Art*, S. 154.

Gleichzeitigkeit von »vulnerability and aggressivity at once«¹¹⁴ auszeichneten. Radikale Verletzbarkeit als Modus feministischer Kritik kann sich in der Kunstproduktion also spätestens ab Mitte des 20. Jahrhunderts auf eine vielfältige Tradition berufen.

1.5.2 Abjektion

In den 1990er Jahren wurden diese Ansätze von Künstler:innen weiterentwickelt, die ein gesteigertes Interesse gerade für extreme Formen der Verletzbarkeit an der Grenze zu Ekel, Monstrosität, Dehumanisierung und Zerstörung verfolgten.¹¹⁵ Wo Ono, Export und, mit Ausnahme ihres Spätwerks, auch Wilke hauptsächlich norm schöne weibliche Körper ausstellten, inszenierten diese Künstler:innen kranke, sterbende, behinderte, fette, haarige, versehrte, nichtnormative Körper. Ihre Arbeiten zeichnen sich, einen von Julia Kristeva entwickelten Begriff rezipierend, durch eine Hinwendung zum *Abjekten* aus. Sie tun das beispielsweise durch die Verwendung von Materialien, die »[a]t once alien to us and intimate with us«¹¹⁶ sind und mithin die Fragilität und Verletzbarkeit unserer Körper ausstellen, wie etwa Exkremete, Fingernägel oder Menstruationsblut. Denn als Abjekt definiert Kristeva dasjenige, was sich zwischen Subjekt und Objekt befindet – eine Entität, die nicht wirklich Teil des Subjekts ist, sich aber auch nicht letztgültig von ihm abspalten lässt und es damit immer latent bedroht: »Not me. Not that. But not nothing, either. [...] [A] reality that, if I acknowledge it, annihilates me.«¹¹⁷

Das Abjekte ist also das, was ich von mir abtrennen muss, um (als Subjekt) zu überleben, was mich aber zugleich anzieht und in ein Urgefühl des Horrors versetzt – es ist, in seiner extremsten Form, »der Tod, der das Leben infiziert«¹¹⁸. Dabei bezeichnet das Abjekte nicht unbedingt das Schmutzige oder Unhygienische, sondern vor allem das, was die symbolische Ordnung gefährdet. Es droht, das Subjekt in einen vorsprachlichen Zustand zurückzuwerfen, in dem es keine Differenz zum Objekt mehr gibt, das Selbst sich also auflöst.¹¹⁹ Das können, wie erwähnt, Substanzen und Gegenstände sein, die einmal Teil des Körpers waren, nun aber nicht mehr zu ihm gehören, »corporeal waste« wie »menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-pairings to decay«¹²⁰, im extremsten Fall eine Leiche, aber genauso auch unbelebte Objekte, die eine unheimliche Ähnlichkeit zu

114 H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 576.

115 O'Reilly: *Body Art*, 8.

116 H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 750.

117 Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982, S. 2.

118 Ebd., S. 4, meine Übersetzung.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 70–71.

lebenden, organischen Substanzen haben, wie etwa die Haut auf gekochter Milch; und nicht zuletzt auch abstraktere Bedrohungen der symbolischen Ordnung, wie etwa die sexuelle Devianz, die in heteronormativen Gesellschaften von LGBTIQ-Personen ausgeht. Abjekt ist somit letztlich alles, »was eine Identität, ein System, eine Ordnung stört, indem es die Grenzen, Orte und Regeln missachtet – nämlich das Dazwischen [...], das Zweideutige, das Gemischte«¹²¹, das die Produktion von Bedeutung und die Sicherheit des Subjektstatus zusammenbrechen lässt.

Das starke Interesse fürs Abjekte in der Kunstproduktion der 1990er Jahre erklärt sich, Hal Foster zufolge, unter anderem aus den spezifischen Erfahrungen von Trauer und Verunsicherung, die diese Epoche prägten und sich durch die Thematisierung von gesellschaftlichen Abjektionsprozessen überhaupt erst in einen Raum der Bearbeitung holen ließen.¹²² Im Kontext der anhaltenden AIDS-Krise und eines konservativen Rollbacks im Rahmen der *Culture Wars* (hauptsächlich in den USA, aber auch in Europa) entwickelte sich eine Form von künstlerischem Protest, die sich einer »Ästhetik des Exzesses« verpflichtet sah und »zum Frontalangriff auf die Forderung, [...] sterbliche und unkontrollierbare Körper dem Blick zu verbergen«¹²³, überging. Indem sie die Grenzen von Subjekt und Objekt, von Gesundheit und Krankheit/Behinderung, von Leben und Tod durch ihren Einsatz abjekter Materialien unsicher machten, widmeten sich diese Künstler: innen ganz zentral der Verletzbarkeit des körperlichen Subjekts¹²⁴ – und zwar nicht nur auf einer intellektuell-analytischen Ebene, sondern durch die Affizierung des Publikums, dem ein teilnahmslos-kühler Rezeptionsmodus durch die Konfrontation mit vordiskursiven, unmittelbar und unkontrollierbar berührenden Inhalten verwehrt wurde.¹²⁵

In dieser Betonung des Körpers wie auch des Ekels eröffnen sich offensichtliche Möglichkeiten für feministische, aber auch für queere Kritiken am gesellschaftlichen ›Normalzustand‹: Mit ihnen ließ sich herausarbeiten, wie bestimmte (z.B.

121 Frank, Michael C.: »Abjekt«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler 2013, S. 1–2.

122 »When we look back on such art of the early nineties, and wonder at its many figures of damaged psyches and wounded bodies, we must remember that this was a time of great anger and despair about a persistent AIDS crisis and a routed welfare state, about invasive disease and pervasive poverty. In this grim period many artists staged regression as an expression of protest and defiance«, H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 748.

123 S. O'Reilly: *Body Art*, S. 83.

124 R. Arya: *Taking Apart the Body*, S. 7.

125 »What is so troubling about the[se] examples of performance or body art [...] is exactly this inability to maintain the boundaries of the self. We are undone by the violent actions that we witness and cannot dispassionately view the process of abjection that the artist undergoes because it affects our sense of self, and ultimately we become abject through contamination by what we have seen and experienced«, ebd., S. 12.

schwule, behinderte oder rassifizierte) Körper durch ihre Abjektion aus der Gesellschaft ausgestoßen und ihre Marginalisierung normalisiert wurde. Durch die ausführliche Thematisierung von und Arbeit mit abjekten Substanzen, wie etwa Menstruationsblut, ließ sich danach fragen, warum welcher Stoff, welcher Gegenstand als abjekt gilt und welcher nicht.¹²⁶ Wie auch in der Subjektphilosophie bildet der Körper das Scharnier, mittels dem sich nach den Ausschlüssen der modernen, bürgerlichen Gesellschaft fragen lässt: Das »[B]roadcasting« von Affekten wie Ekel oder Scham erlaubte ihre Denaturalisierung – und damit auch die Denaturalisierung von »cultural logics like racism or homophobia«, die, José Esteban Muñoz zufolge, im wesentlichen »affective constructs«¹²⁷ sind. Symbole der Schwäche und Unreinheit erfuhren eine Bedeutungsverschiebung: Zum Teil wurden sie als Zeichen von Stolz umgedeutet, wirksamer aber noch als Werkzeuge der Analyse, mit denen sich gesellschaftliche Machtstrukturen und die Grenzen des modernen, rationalen Denkens untersuchen ließen. Indem sie ihre eigenen Körper in übertriebener Form partikularisierten, legten diese Künstler:innen die versteckte Partikularität des vermeintlichen Normalfalls bloß.¹²⁸

Abjektion fungiert in diesen Kunstwerken somit als ein Werkzeug der Kritik,¹²⁹ das insbesondere für minoritäre Gruppen gleichbedeutend ist mit der Möglichkeit, überhaupt eine Sprache zu ihrer selbstbestimmten Beschreibung zu entwickeln:

»[Abjection provided] a powerful means of transgression and reinvention [...] for artists who had been denied autonomy to speak for themselves and who have been construed in terms of the other. In the process of recovery, these artists often turned to the very site of repulsion and stigmatization that they embodied – their gender, sexuality, race, disability – as a way of destabilizing Western notions of otherness. In mapping out new spaces of articulation, they were able to turn to their bodies to reconfigure subjectivity and meaning.«¹³⁰

Ein Beispiel für diese Hinwendung zum Moment der eigenen Stigmatisierung findet sich etwa in den Porträts der Fotografin Catherine Opie. Opie bezeichnet ihre Strategie der offensiven Entblößung, mit der sie »a body of work that was about

126 Ebd., S. 8.

127 J. Muñoz: *The Vulnerability Artist*, S. 194.

128 »[N]onnormative artists [...] particularize their bodies/selves in order to expose and challenge the masculinism embedded in the assumption of ›disinterestedness‹ behind conventional art history and criticism. [...] By exaggeratedly performing the sexual, gender, ethnic, or other particularities of this body/self, the feminist or otherwise nonnormative body artist even more aggressively explodes the myths of disinterestedness and universality that authorize these conventional modes of evaluation«, A. Jones: *Body Art*, S. 5.

129 Vgl. R. Arya: *Taking Apart the Body*, S. 6.

130 Ebd., S. 8.

being *really* out«¹³¹ kreieren will, als eine Form von »queer agency«¹³². Ihre Fotografie *Self-Portrait/Cutting* (1993) beispielsweise zeigt Opie in aufrechter, selbstbewusster Haltung vor dem Hintergrund einer dunklen, mit ihren floralen Mustern an die Inneneinrichtung eines Schlosses oder einer Villa erinnernden Tapete. Sie wendet der Betrachter:in ihren nackten Rücken zu, in den mit einer Technik, die aus dem *Knifeplay* der BDSM-Kultur übernommen wurde, eine Szene klassischer Häuslichkeit eingeritzt ist. Die Szene – zwei Strichfiguren, die sich neben einem sehr einfach dargestellten Häuschen an den Händen halten – erinnert an die wohl typischste aller Kinderzeichnungen, mit dem entscheidenden Unterschied, dass es sich bei den beiden Strichfiguren, erkennbar an ihren dreieckigen »Kleidern«, um zwei Frauen handelt.

Das Radikale an Opies Arbeit sind, bei genauerer Betrachtung, nicht die Eingriffe in den Körper, die sie vornimmt, die transgressive Selbstverletzung oder die Darstellung der eigenen Nacktheit, sondern die rohe, beinahe kindliche Äußerung eines Bedürfnisses nach Geborgenheit und Sicherheit, die sich ausgerechnet in den Symbolen des binären, heteronormativen Systems ausdrückt, das Opie als mehrfach marginalisierter Person – als Lesbe, als dicke Person, als Mitglied der BDSM-Szene – eben diese Sicherheit verwahrt. Die Radikalität liegt hier – ganz ähnlich, wie es sich auch in der Lektüre von Dodie Bellamy, Yu Xiuhua und Ianina Ilitcheva zeigen wird – nicht so sehr im Sexuellen oder Gewaltvollen, sondern im direkten, ungefilterten Aussprechen emotionaler Bedürftigkeit und Vulnerabilität.¹³³

Mit eben dieser unerbittlichen Verletzbarkeit arbeitet auch die britische Künstlerin Tracey Emin, die 1995 in London erstmals ihre Arbeit *Everyone I Have Ever Slept With* (1963–1995) ausstellte.¹³⁴ Bei dieser Installation handelt es sich um ein blaues Campingzelt, auf dessen Innenseite Emin die Namen aller 102 Menschen stickte, mit denen sie zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens geschlafen hatte (damit meinte Emin nicht nur Sexpartner:innen, sondern alle Menschen, mit denen sie die Intimität des gemeinsamen Schlafens geteilt hatte). Die aufgenähten Schriftzüge enthalten eine Reihe von Rechtschreibfehlern; sie wirken amateurhaft, beinahe kindlich, wie ein Kartoffeldruck oder eine Handarbeitsaufgabe in der Grundschule. In einer anderen Arbeit mit dem Titel *My Bed* zeigte Emin drei Jahre später eben das: Ihr Bett, wie es aussah, nachdem sie es während einer längeren depressiven Episode nicht verlassen hatte – ungemacht, mit Blut- und Schweißflecken bedeckt, von benutzten Kondomen, leeren Wodkaflaschen und Kuschtieren umgeben. Auch hier griff Emin nicht beschönigend, aufwertend oder diskursivierend ein, um ihre scheinbar »simple« Arbeit als Kunstwerk zu legitimieren.

131 H. Foster et al.: Art Since 1900, S. 683 (meine Hervorhebung).

132 Ebd., S. 684.

133 Vgl. K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 178.

134 Siehe einführend zu Emins Werk: S. Munt: Queer Attachments, S. 203–204.

Es macht die Radikalität von Emins Werk aus, dass es sich banalisierten Themen und Formen zuwendet: Auf einer materiellen Ebene, indem sie Stoffe und Techniken verwendet, die, wie die Stickerei, als traditionell weibliche Tätigkeiten eine lange Geschichte des Ausschlusses aus dem Bereich der professionellen Kunst haben und eher als Kunst*handwerk*, wenn nicht bloß als alltägliche Notwendigkeit oder Freizeitbeschäftigung gelten.¹³⁵ Auf einer inhaltlichen Ebene, indem sie den negativen Klischees von Weiblichkeit nicht widerspricht oder sie zu widerlegen versucht, sondern sich ihnen widmet: Sie versenkt sich in jene spezifisch weibliche Scham und Angst davor, bedürftig zu wirken, zu nerven, zu viel Aufmerksamkeit zu fordern, zu anhänglich zu sein, sich zu schnell zu verlieben, zu viel zu zeigen, zu naiv oder zu emotional zu sein. Es geht Emin nicht darum, diese Scham zu überwinden, sondern darum, sie zu erkunden, sie zu untersuchen – sie zu bewohnen.¹³⁶ Damit stellt sie eine radikale Frage: Ist die emotionale Schärfe, die an peinlichen Szenen und Erinnerungen haftet, nicht auch aufschlussreich – oder sogar attraktiv? Müssen wir diese Intensität als unerträglich empfinden, oder wäre, im Anschluss an Tomkins und Sedgwick, ein Erleben denkbar, in dem wir uns für sie interessieren, sie beobachten, aushalten, als besonders aussagekräftig verstehen könnten?

1.5.3 Autopathografien in den Sozialen Medien

Eine Fortführung bzw. Aktualisierung erfahren Ansätze wie der von Emin heute unter anderem bei Künstler:innen, die auf Social-Media-Plattformen und in verwandten Online-Formaten aktiv sind. Dazu gehört beispielsweise die auf den Plattformen Tumblr, Facebook und Instagram publizierte Fotoserie *#hospitalglam* der Künstlerin Karolyn Gehrig. Gehrig definiert sich selbst auf ihrem Instagramprofil als »queer disabled artist, writer, advocate and performer«¹³⁷. Sie lebt mit dem Ehlers-Danlos-Syndrom, einer auf den ersten Blick unsichtbaren Behinderung, die jedoch mit starken Schmerzen und erheblichen Einschränkungen ihres Alltags verbunden ist und monatliche oder sogar wöchentliche Untersuchungen sowie längere Krankenhausaufenthalte notwendig macht. Für die *#hospitalglam*-Serie fotografiert Gehrig sich selbst in Warte- und Behandlungszimmern. Jedes dieser Selbstporträts ist sorgfältig inszeniert: Gehrig nimmt mit übereinandergeschlagenen Beinen, vorgestreckten Brüsten oder einem devot von unten nach oben gerichteten Blick, ganz ähnlich wie Hannah Wilke, klassisch »weibliche« Posen aus dem Repertoire der Modefotografie auf, die mit ihrem aufwendigen Make-up und ihrer Kleidung

135 Damit arbeitet sie, wie andere feministische Künstlerinnen (z.B. Miriam Schapiro, Faith Ringgold oder Judy Chicago) vor ihr, an einer »reevaluation of such devalued forms as decorative arts and utilitarian crafts historically gendered female« (Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 655).

136 Vgl. K. Mitchell: *Feral with Vulnerability*, S. 197.

137 Gehrig, Karolyn: »About«, www.karolyngehrig.com/about, geprüft am 01.07.2021.

(kurze Kleider, Spitze, glänzende Strumpfhosen oder hautenge Leggings, eine große Menge an Ringen und anderem Schmuck) korrespondieren. Sie posiert liegend auf Untersuchungstischen, in Krankenhausbettwäsche oder angeschlossen an die Kabel eines Messapparats.¹³⁸

Gehrig arbeitet hier auf mehreren Ebenen mit einer Ästhetik der Verletzbarkeit. Sie zitiert die Selbstinszenierungspraktiken, die auf Plattformen wie Instagram so weitverbreitet wie stilbildend sind, verlegt sie aber an einen Ort, der sich gemeinhin eher durch schambehaftete Geheimhaltung auszeichnet: das ärztliche Behandlungszimmer, in dem sie sich entblößen, ihre Abweichungen von der ableistischen Norm öffentlich machen und die Kontrolle über ihren Körper an Fremde abgeben muss. Anstatt eine Situation zu verbergen, in der sie den Handlungen Anderer in extremer Form ausgeliefert, in der ihr Subjektstatus, sofern er auf Souveränität und Autonomie beruht, also stark gefährdet ist, zelebriert Gehrig diese Situation. Durch ihre ›glamouröse‹ Inszenierung gewinnt sie einen Teil der Definitionsmacht über ihren Körper zurück – nicht zuletzt durch die Dissonanz, die diese aufwendige Performance von Weiblichkeit in einer klinischen Umgebung vor medizinischen Geräten hervorruft. So verweist Gehrigs Arbeit auch auf den intersektionalen Zusammenhang der Kategorien *Geschlecht* und *Behinderung*, und auf die lange und oft gewaltvolle Geschichte der abwechselnden De- und Hypersexualisierung behinderter Frauen.¹³⁹

Indem sie #hospitalglam einen Hashtag voransetzt, konzipiert Gehrig die Serie zudem als explizit partizipativ, wenn nicht sogar mit dem Anspruch einer sozialen Bewegung.¹⁴⁰ Auf ihrer Tumblr-, ihrer Facebook- und ihrer Instagram-Seite lädt sie

138 Gehrigs Fotografien lassen sich gesammelt am besten über ihre Instagram-Seite abrufen (Gehrig, Karolyn: [@karolynprg], <https://www.instagram.com/karolynprg>, geprüft am 01.07.2021).

139 »Cultural stereotypes imagine disabled women as asexual, unfit to reproduce, overly dependent, unattractive – as generally removed from the sphere of true womanhood and feminine beauty« (Garland-Thomson, Rosemarie: »Integrating Disability, Transforming Feminist Theory«, in: NWSA Journal 14/3 (2002), S. 1–32, hier: S. 17). Behinderten Menschen, insbesondere behinderten Frauen, wurde von medizinischen Diskursen seit der Entstehung des Konzepts Behinderung immer wieder eine pathologische Sexualität unterstellt, die es zu regulieren gelte (vgl.: Shildrick, Margrit: »Sex«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), Keywords for Disability Studies, New York: New York University Press 2019, S. 164–166, hier: S. 166). Seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden sie, in einer paradoxen Erweiterung dieser Zuschreibung, als vollständig außerhalb des ›Systems Sexualität‹ gedacht: »Disabled people often have been discursively constructed as incapable of having sexual desires or a sexual identity, due to their supposed ›innocence‹« (McRuer, Robert: »Sexuality«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), Keywords for Disability Studies, New York: New York University Press 2019, S. 167–170, hier: S. 168).

140 Gehrig selbst betont in verschiedenen Postings immer wieder die aktivistische Ausrichtung ihres Projekts. Für eine Zusammenfassung siehe: Tembeck, Tamar: »Selfies of Ill Health. On-

andere Nutzer:innen mit einer detaillierten Anleitung dazu ein, ihre eigenen *#hospitalglam*-Selfies unter dem Hashtag zu posten.¹⁴¹ Nicht alle Teilnehmer:innen übernehmen ihre hyperfeminine Inszenierung, aber alle übernehmen die selbstbewusste Pose in einer – wie es der Titel des Projekts vorgibt – als glamourös empfundenen Haltung.¹⁴²

Ganz ähnliche Verfahren, Verletzbarkeit als Ästhetik zu erkunden, verwendet auch die Künstlerin und Autorin Audrey Wollen. Ihre inszenierten Fotografien thematisieren ebenfalls häufig chronische Krankheit und die damit einhergehende Stigmatisierung, noch stärker allerdings legt sie den Fokus auf Sexismus und die Abwertung von traditionell als weiblich codierten Eigenschaften. Wollen arbeitet, wie auch Karolyn Gehrig, vorwiegend auf der Plattform Instagram, deren technische Affordanzen, kommunikative Atmosphäre und Genre-Regeln sie sich zu eigen macht.¹⁴³ Entsprechend dieser Plattformvorgaben verwendet sie vorwiegend das Medium der Fotografie und eine Objektifizierung ihres eigenen Körpers, den sie, ganz ähnlich wie Gehrig, in stereotyp weiblichen Posen und Kleidungsstücken zeigt – häufig ebenfalls in der exponierten, schambehafteten Situation des Arztzimmers, auf Untersuchungstischen und in Szenen, die an die Bildgeschichte der Hysterie erinnern. Es sind Fotografien, die zwar eindeutig auf einen sexualisierenden Blick als Urheber verweisen, zugleich aber vor allem eine mädchenhafte

line Autopathographic Photography and the Dramaturgy of the Everyday«, in: *Social Media + Society* 2/1 (2016), S. 1–11, hier: S. 7.

- 141 Siehe: Gehrig, Karolyn: »FAQ«, <http://hospitalglam.tumblr.com/faq>, geprüft am 30.06.2021.
- 142 Zu finden sind diese zahlreichen Aneignungen über die Hashtag-Funktion der Plattform: »#HospitalGlam«, <https://www.instagram.com/explore/tags/hospitalglam>, geprüft am 01.07.2021.
- 143 »Wollen says she chose Instagram as her platform deliberately, which makes sense, given that her topics of dialogue (girls, bodies, objectifications, and performance) literally constitute what Instagram is« (Wells, Emily: »Audrey Wollen's Feminist Instagram World«, <http://artillerymag.com/audrey-wollens-feminist-instagram-world/>, 03.06.2016, geprüft am 07.07.2021). Vgl. auch Wollens Äußerungen zu Instagram als einer problematischen und gerade deswegen interessanten Plattform der Selbstermächtigung für junge Frauen: »I started putting my work on Instagram at first simply because it was available. It's a free and easy way to show people images that you have made. But I very quickly realized that Instagram gave a lot of young girls a way to control how they represented themselves, to play with their own performance, to construct an identity, alternate identities, and then tear down everything they had just built with a click. I like the little territories of female image-making that popped up: Sometimes they honestly feel like actual neighborhoods or camp grounds, a corner of digital space that girls managed to claim as their own. Plus, I kinda like that Instagram has boundaries that we can push up against. It's not a utopia—it has obvious censorship problems, it has corporate bias, it profits off of people's personal work and information. We can critique those issues from within the medium itself, and that's exciting for me« (Tunncliffe, Ava: »Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness«, <https://nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>, 20.07.2015, geprüft am 03.04.2020).

Naivität inszenieren, beispielsweise durch Ballerina-Schuhe oder durch Röcke, die an Schuluniformen erinnern, sowie durch Insignien der Unschuld und Reinheit, wie etwa ein Reh, neben dem Wollen posiert, und immer wieder durch das Einnehmen eines kindlichen, »hilflosen« Gesichtsausdrucks.¹⁴⁴

Ins Zentrum ihrer Arbeit stellt Wollen den Archetyp des *Sad Girl*, des traurigen Mädchens, in dem sich eine Reihe von negativ konnotierten oder sogar pathologisierten »weiblichen« Eigenschaften verbinden, gegen die sich auch feministische Emanzipationsbewegungen häufig richten: Passivität, Schwäche und (sichtbare) Hilflosigkeit, etwa durch Weinen in der Öffentlichkeit, emotionale Bedürftigkeit, Abhängigkeit von der (romantischen) Anerkennung durch Männer, Selbstaufgabe bis hin zur Selbstverletzung oder -zerstörung, etwa durch Magersucht, Depression, Zwangsstörungen oder andere, auf die strafende Formung des ungehorsamen Körpers ausgerichtete Praktiken. Wollen begreift diese Attribute und Verhaltensweisen nicht als Zeichen von Schwäche oder mangelnder Reflektion, die auf dem Weg zur Emanzipation zu überwinden oder zumindest zu verbergen seien, sondern als Baublöcke einer Widerstandsstrategie. Indem sie diese unter den Titel *Sad Girl Theory* stellt, ihr also den Status einer Theorie zuweist, wertet Wollen die scheinbar unreflektierten Verhaltensweisen der traurigen Mädchen auf und deutet sie als komplexe, auf einer exakten Kenntnis gesellschaftlicher Machtverhältnisse beruhende Handlungsentscheidungen um:

»Sad Girl Theory is the proposal that girls' sadness and self-destructive behaviour should be re-read as an act of political resistance [...]. I think we can restage every girl who is depressed, hating her body, crying her eyes out on a bus, as a political activist. [...] Girls understand that our bodies and selves are public, political objects and how we treat our bodies and selves should be understood as public, political gestures. [...] Sadness is not narcissistic or foolish: it is an informed, rational, articulate, and embodied response to a devastating set of circumstances.«¹⁴⁵

In einer von patriarchalen und heterosexistischen Strukturen geprägten sozialen Ordnung würde sich, Wollen zufolge, jede *andere* Reaktion als Traurigkeit mit den

144 Zum Zeitpunkt des Schreibens sind die Sad-Girl-Theory-Fotografien nicht mehr über Wollens Instagram-Profil abrufbar, einen Eindruck der Serie vermitteln jedoch die Bilder, die mit der Vielzahl der Artikel über ihr Projekt abgebildet wurden, etwa bei: E. Wells: *Audrey Wollen's Feminist Instagram World*; A. Tunnicliffe: *Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness*; Baron, Benjamin: »Richard Prince, Audrey Wollen, and the Sad Girl Theory«, https://i-d.vice.com/en_us/article/nebn3d/richard-prince-audrey-wollen-and-the-sad-girl-theory, 12.11.2014, geprüft am 03.04.2020; Kale, Neha: »Can We Re-Imagine Sadness as an Empowering Force?«, www.dailylife.com.au/news-and-views/dl-culture/can-we-reimagine-sadness-as-an-empowering-force-20160209-gmpnyr.html, 10.02.2016, geprüft am 02.09.2019.

145 N. Kale: *Can We Re-Imagine Sadness*.

bestehenden Machtverhältnissen gemeinmachen und durch Verschleierung beziehungsweise Normalisierung zu ihrem Erhalt beitragen. In Akten der Selbsterstörung sieht sie daher eine nur auf den ersten Blick paradoxe Strategie der Sichtbarmachung von gewaltvollen Strukturen, die notwendig ist, um überhaupt gesellschaftliche Veränderungen erreichen zu können. So wird (öffentlich sichtbares) Leiden zum Widerstand in einer Kultur, in der Unglück und Schwäche als peinlich gelten und tabuisiert werden, um von ihren strukturellen Ursachen abzulenken:

»The stereotype of the hysterical girl, driven mad by sorrow, is used to warn girls: don't turn out like her, don't be a drag, don't complain, don't go crazy. If we all collectively admitted that being a girl sucks in this world right now, that it is scary and sad, that these are unliveable, unacceptable, conditions: what then? Something would have to change.«¹⁴⁶

Wollen versteht diese Form des Protests nicht zuletzt auch als explizite »alternative to the hyper-positive demands of contemporary feminism«¹⁴⁷, innerhalb dessen Frauen sich zwar Positionen der Stärke aneignen, die aber strukturell männlich bleiben und auf ein »Überwinden« stereotyp weiblicher Eigenschaften angewiesen sind.¹⁴⁸ Teil ihrer Umformulierung von Traurigkeit und Selbstdestruktion als politisch bewusstes, voraussetzungsreiches Werkzeug der Kritik ist deshalb auch die Aneignung des verniedlichenden Begriffs »Mädchen« bzw. »girl« – »a word that stands in for youth, foolishness and vulnerability – as a badge of pride.«¹⁴⁹ Die Wirkung von Wollens Arbeit zeigt sich nicht nur an der »viralen« Geschwindigkeit, mit der sich ihr Instagramprofil und die darauf präsentierte Fotoserie bereits kurz nach ihrem Beginn im Jahr 2015 verbreitete oder an der Aufmerksamkeit traditioneller Medien, die sie daraufhin erfuhr, sondern auch in der Aneignung durch eine:n weitere:n Verletzbarkeitskünstler:in: In ihrer »Sick Woman Theory« führt Johanna Hedvá Wollens Theorie trauriger Mädchen mit Judith Butlers primärer Verletzbarkeit zusammen, um davon ausgehend eine Position zu finden, von der aus Hedvá – als ebenfalls chronisch kranke und behinderte Person – künstlerisch arbeiten und sprechen kann.¹⁵⁰

146 Ebd.

147 B. Barron: Richard Prince, Audrey Wollen, and the Sad Girl Theory.

148 Vgl. zu dieser »androgynous routine« als »quick fix« für die Unterdrückung von Frauen* auch: Beard, Mary: *Women & Power. A Manifesto*, London: Profile Books 2017, S. 39–40.

149 N. Kale: *Can We Re-Imagine Sadness*.

150 »Sick Woman Theory is an insistence that most modes of political protest are internalized, lived, embodied, suffering, and no doubt invisible. Sick Woman Theory redefines existence in a body as something that is primarily and always vulnerable, following from Judith Butler's work on precarity and resistance. Because the premise insists that a body is defined by its vulnerability, not temporarily affected by it, the implication is that it is continuously reliant on infrastructures of support in order to endure, and so we need to re-shape the world

Fotografische Serien wie die von Karolyn Gehrig und Audrey Wollen zeigen exemplarisch, in welche kommunikationskulturelle Atmosphäre hinein radikal verletzbare Texte auf Social-Media-Plattformen geschrieben werden: Der Rezeptionsraum der Sozialen Medien wird (mit-)geprägt von künstlerischen Arbeiten dieser Art, die einerseits Traditionen aus der Body und Performance Art aufgreifen und sich andererseits die Inszenierungsaufforderungen der jeweiligen Plattform aneignen, um mit Verletzbarkeit und Selbstaussetzung zu arbeiten. Es gibt also einen deutlich sichtbaren (bild-)künstlerischen Nährboden, auf dem Texte wie die von Iana Ilitcheva, Yu Xiuhua und Dodie Bellamy entstehen.

Um diesen Publikationskontext besser zu verstehen, werde ich im Folgenden einen Überblick über diejenigen Affordanzen von Social-Media-Plattformen geben, die mir relevant für die gegenwärtige Popularität von Verletzbarkeit, von methodischer Schwäche und Abjektion als queer- und crip-feministischer Ästhetik – diesmal nicht in der Performance-Kunst, sondern in der Literatur – erscheinen. Denn auch beim Wechsel des künstlerischen Mediums vom Körper zum Text bleiben die beiden Hauptachsen der Verletzbarkeit, das Körperliche und das Soziale, zentral – erfordern im neuen Medium aber logischerweise auch neue ästhetische Ansätze, um sie zu erkunden. Bestimmte Eigenschaften von Social-Media-Plattformen, auch wenn sie von den Plattformbetreiber:innen aus ganz anderen Interessen heraus entwickelt wurden, sorgen offenbar dafür, dass diese sich in besonderer Weise dazu eignen, körperliche, soziale, und darum nicht zuletzt auch radikal verletzbare Schreibweisen zu etablieren.

around this fact. [...] Sick Woman Theory is for those who are faced with their vulnerability and unbearable fragility, every day, and so have to fight for their experience to be not only honored, but first made visible. For those who, in Audre Lorde's words, were never meant to survive: because this world was built against their survival«, J. Hedvá: Sick Woman Theory.

2. »Because Internet«

Radikale Verletzbarkeit und ihre medialen Affordanzen

Um die technischen, medialen, kulturellen, sozialen und sprachlichen Faktoren, die Social-Media-Plattformen zu besonders geeigneten Publikationskanälen für radikal verletzbarere Texte machen, gleichberechtigt und in ihrer gegenseitigen Durchdringung in den Blick zu nehmen, möchte ich im Folgenden von den *Affordanzen* der Sozialen Medien sprechen. Der Begriff *Affordanz* beschreibt diejenigen Eigenschaften eines Objekts, die seine spezifischen Nutzungsweisen nahelegen. *Affordanzen* machen sowohl den Angebots- wie auch den Aufforderungscharakter eines Gegenstands aus: Sie sind das, was es Nutzer:innen ermöglicht und sie zugleich dazu auffordert, bestimmte Handlungen mit ihm auszuführen und andere nicht.¹ Ein Tisch beispielsweise lädt durch seine Fläche, aber auch durch die kulturellen Konventionen, die mit ihm verbunden sind, dazu ein, etwas auf ihm abzulegen. Das gleiche gilt für Medien wie Twitter, Weibo oder Instagram: Sie verfügen über Eigenschaften, die bestimmte Nutzungsweisen, bestimmte Lese- und Schreibpraktiken ermöglichen oder sogar einfordern und andere ausschließen. Entscheidet man sich, sie zu nutzen, dann »setzt man sich den *Affordanzen* der technischen Möglichkeiten und schließlich auch den Funktionslogiken des Mediums aus.«²

Der Psychologe J. J. Gibson, der den Begriff einführte, verstand unter *affordances* noch recht abstrakt den Ausdruck einer Beziehung zwischen einer Akteurin und deren Umgebung.³ Ende der achtziger Jahre übertrug Donald Norman das Konzept in die Designforschung und etablierte *Affordanzen* als Bezeichnung für »those fundamental properties that determine just how [...] [a] thing could possibly be used«⁴. In der aktuellen medienwissenschaftlichen Forschung werden *Affordanzen*

1 Vgl. Penke, Niels: »#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre *Affordanzen*«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49/3 (2019), S. 451–475, hier: S. 457.

2 Ebd.

3 Gibson, J. J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin 1979.

4 Norman, Donald A.: *The Psychology of Everyday Things*, New York: Basic Books 1988, S. 14.

zunehmend auch als sozial verstanden.⁵ Sie umfassen also nicht nur die technischen Vorgaben, die eine Software macht – beispielsweise die Zeichenbegrenzung eines Tweets; die Vorgabe, dass ein Beitrag auf WeChat oder Instagram immer mit einem Bild zusammen gepostet werden muss; oder die Tatsache, dass ein Beitrag auf Facebook in einem aggregierten Feed zusammen mit den Beiträgen vieler anderer Autor:innen veröffentlicht wird – sondern auch die kulturellen und gesellschaftlichen Normen, die durch die Nutzung der Software entstehen und ihre weitere Nutzung in Zukunft mitstrukturieren.⁶ Mit anderen Worten: die Erwartungen der anderen Plattformnutzer:innen an sprachliche Codes, angemessene Inhalte und kommunikative Verhaltensweisen.

Diese Rezeptionserwartungen beeinflussen, welche sprachlichen und inhaltlichen Handlungsräume einer Schreibenden zur Verfügung stehen, welche verschlossen bleiben, weil sie als unpassend gelten, und zu welchen sie regelrecht gedrängt wird, um die Legitimität ihrer Mitgliedschaft in der Kommunikationsgemeinschaft der jeweiligen Plattform zu belegen.⁷ Wie alle Rezeptionserwartungen entstehen auch diese erst in der sozialen Praxis des Schreibens und Lesens und können sich darum im Laufe der Zeit, genauso wie die Software selbst, weiterentwickeln und verändern.⁸ Auch ihre je eigenen Genre-Regeln lassen sich also als eine Affordanz von Social-Media-Plattformen fassen.⁹

Zu den Affordanzen, die ein radikal verletzbares Schreiben auf Social-Media-Plattformen begünstigen, zähle ich unter anderem:

- a) Den, im Vergleich zum ›klassischen‹ Literatur- und Medienbetrieb, grundsätzlich erleichterten Zugang zu Publikationskanälen;
- b) Die Verschiebung von kuratorischem zu algorithmischem Gatekeeping;
- c) Das Wegfallen von Fiktionalitätsmarkern und Kontextualisierungen im aggregierten Feed;

5 Vgl. Wellman, B. A.; Quan-Haase, J.; Boase, W.; Chen, K.; Hampton, I. Díaz; Miyata, K.: »The Social Affordances of the Internet for Networked Individualism«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 8/3 (2006).

6 Zur Auswirkung des aggregierten Feeds auf die Rezeption von Texten siehe: Lomborg, Stine: *Social Media, Social Genres. Making Sense of the Ordinary*, New York: Routledge 2014, S. 203. Ebd., S. 21–22.

8 Vgl. Akcelrud Durão, Fabio: »Circulation as constitutive principle«, in: José Luís Jobim (Hg.), *Literary and Cultural Circulation*, Oxford: Peter Lang 2017, S. 55–71, hier: S. 56.

9 Vgl. hierzu unter anderem: McNeill, Laurie: »Life Bytes. Six-Word Memoir and the Exigencies of Auto/tweetographies«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 144–164, hier: S. 155; Tembeck: *Selfies of Ill Health*, S. 2; Poletti, Anna; Rak, Julie: »Introduction. Digital Dialogues«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 3–22, hier: S. 4–5; Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 15.

- d) Die Entstehung einer neuen Aufmerksamkeitsökonomie und die Rolle, die Affekte und Affizierung für diese spielen;
- e) Die Fokusverschiebung von reiner Publikation hin zu Kommunikation;
- f) Die ubiquitäre Verfügbarkeit und Einbindung des Publizierens in alltägliche Handlungsroutrinen, insbesondere bei Plattformen, die auf mobilen Endgeräten genutzt werden;
- g) Den Fokus auf unverbindlich-spielerische Alltagskommunikation und banalisierte Themenbereiche (Chatten als ›Plaudern‹);¹⁰
- h) Die Personalisierung bzw. Intimisierung von Öffentlichkeit;
- i) Die Oralisierung von Schriftsprache, die zu einer Art von »konzeptioneller Mündlichkeit«¹¹ auf Social-Media-Plattformen führt;
- j) Das von all diesen Faktoren mitbedingte Aufkommen einer Authentizitätsästhetik, die eine ununterbrochene »Rückbindung des Erzählten an die Person des Erzählenden«¹² hervorruft.

In den folgenden Kapiteln betrachte ich diese Faktoren einzeln, um sie jeweils präzise beschreiben zu können. In der Realität des Schreibens und Publizierens auf Social-Media-Plattformen lassen sie sich, wie die Aufzählung schon nahelegt, nicht in dieser Weise trennen, sondern greifen reziprok ineinander, verstärken und beeinflussen sich wechselseitig.

2.1 Veränderte Publikationslandschaft Das Web 2.0 und seine Plattformen

Zu den Gemeinplätzen der Gegenwart gehört die Erzählung, das Internet habe die Möglichkeit, eigene Inhalte öffentlich zu publizieren, grundsätzlich demokratisiert. Betitelt wird sie zumeist mit dem Begriff des *Web 2.0*. Er beschreibt ein Internet, das

10 Holger Schulze etwa beschreibt das Publizieren auf Plattformen wie Twitter als eine »Form des täglich verschwitzten Umgangs: ein Plaudern in Schriftzeichen, in Bildzeichen, in Klangzeichen« (Schulze, Holger: *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*, Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 141).

11 Glanz, Berit: »Bin ich das Arschloch hier?‹ Wie Reddit und Twitter neue literarische Schreibweisen hervorbringen«, in: Hannes Bajohr, Annette Gilbert (Hg.): *Digitale Literatur II*, München: Edition Text+Kritik 2021, S. 106–117, hier: S. 112. Glanz übernimmt den Begriff aus dem Nähe-Distanz-Modell von P. Koch und W. Oesterreicher und wendet ihn auf die Untersuchung von Social-Media-Plattformen an. Vgl.: Koch, P., Oesterreicher, W.: »Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte«, in: *Romanistisches Jahrbuch 36*, Berlin 1986, S. 15–43.

12 Glanz, Berit: »Die abgeschnittene Person. Autofiktion in den sozialen Medien«, <https://www.s4books.de/die-abgeschnittene-person-autofiktion-in-den-sozialen-medien/>, 04.03.2020, geprüft am 05.03.2020.

weitgehend von Plattformen geprägt wird, auf denen Inhalte nicht zentral von einem einzelnen Anbieter zur Verfügung gestellt, sondern von den Nutzer:innen der Plattform selbst hochgeladen und danach durch Kommentare, ›Likes‹, Weiterleitungen und andere Adaptionen ergänzt und modifiziert werden können.¹³ Social-Media-Plattformen stellen also nicht einfach einen weiteren medialen Kanal zum Konsum von Inhalten bereit, sondern beziehen ihre Attraktivität daraus, dass sie ihren Nutzer:innen einen Raum zum Teilen der *eigenen* Inhalte zur Verfügung stellen.¹⁴

Gemeinsam ist allen Social-Media-Plattformen die relativ niedrige Eintrittsschwelle: Für ihre Nutzung zahlt man in der Regel nicht mit Geld, sondern mit einer Währung, die allen Nutzer:innen zur Verfügung steht – den persönlichen Daten, deren Auswertung und Weiterverkauf zu Werbezwecken die Gewinne der Plattformbetreiber generieren.¹⁵ Auch die Notwendigkeit von technischen Vorkenntnissen ist in der Regel minimal, sodass das Web 2.0 häufig als grundlegend partizipativer Raum beschrieben wird, dessen Affordanzen sich kategorial von früheren Versionen des Webs unterschieden:

»Web 2.0 encapsulates the idea of making it easy for anyone to publish information on the internet: this is clearly linked to the [...] transition from Web 1.0, which was all about reading or watching content, to Web 2.0, which is much more concerned with providing users with the means for producing and distributing content.«¹⁶

Aufgrund dieses partizipativen Charakters werden die Nutzer:innen des Web 2.0 auch als »produser«¹⁷ bezeichnet – als aktive Nutzer:innen (*user*), die nicht mehr nur als Konsument:innen, sondern zeitgleich auch als Produzent:innen (*producer*) eigener Inhalte auftreten. Besonders in seiner Anfangszeit wurde darum häufig angenommen, das Web 2.0 könne einen emanzipatorischen Raum bieten, in dem marginalisierte Stimmen und Minderheiten sich eine Aufmerksamkeit verschaffen

13 Vgl.: Keyling, Till: Kollektives Gatekeeping. Die Herstellung von Publizität in Social Media, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 83; Berger, Jonah; Milkman, Katherine L.: »What Makes Online Content Viral?«, in: Journal of Marketing Research 49/2 (2012), S. 192.

14 S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 7.

15 Dieses Phänomen wird mit dem Begriff »audience commodity« beschrieben: Die Ware, die Social-Media-Plattformen (äußerst gewinnbringend) verkaufen, sind ihre Nutzer:innen selbst – beziehungsweise deren Aufmerksamkeit (Nieborg, David B; Poell, Thomas: »The Platformization of Cultural Production. Theorizing the Contingent Cultural Commodity«, in: New Media & Society 20/11 (2018), S. 4275–4292, hier: S. 4280).

16 Hinton, Sam; Hjorth, Larissa: Understanding Social Media, Los Angeles: Sage 2013, S. 18.

17 Der Begriff stammt ursprünglich von Axel Bruns, siehe: Bruns, Axel: Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Produsage, New York: Peter Lang 2009.

könnten, die ihnen in anderen gesellschaftlichen Bereichen und stärker institutionalisierten Medien verwehrt bliebe.¹⁸ Die medienwissenschaftliche Forschung konstatierte eine Verschiebung »from ›representational‹ to ›presentational‹ media and culture«¹⁹, deren Teilnehmer:innen die Darstellung ihrer Kulturen oder Identitäten nun selbst bestimmen könnten, ohne auf vermittelnde Redaktionen oder Verlage angewiesen zu sein. Die vergleichsweise leichtere Zugänglichkeit von Social-Media-Plattformen ermögliche es vor allem Personen, die im ›traditionellen‹ Literatur- oder Medienbetrieb strukturelle Diskriminierung erfahren – zum Beispiel »young women who don't necessarily feel they've got a massive right to the microphone«²⁰ –, ihre Werke zu veröffentlichen und sich ein Publikum aufzubauen.

Social-Media-Plattformen erscheinen aus dieser Perspektive als logische Publikationsräume für Autor:innen, die nicht nur aufgrund von struktureller Diskriminierung einen erschwerten Zugang zum Literaturbetrieb haben, sondern in ihren Texten sogar bewusst auf Literarizitätsmarker verzichten, die ihnen einen solchen Zugang vielleicht erleichtern würden – Autor:innen also, die in Hinblick auf ihre Anerkennung durch etablierte Institutionen ein verletzbares Schreiben praktizieren. Ihre Texte finden sich möglicherweise zunächst einmal einfach deshalb häufiger auf Social-Media-Plattformen, weil Facebook, Twitter, Instagram etc. sie *überhaupt* veröffentlichen – was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass für die Plattformbetreiber ein deutlich geringeres (ökonomisches) Risiko mit dieser Publikation einhergeht als für einen ›klassischen‹ Verlag.²¹ In Abwesenheit der spezifischen Gatekeeper des Print-Markts ermöglichen Social-Media-Plattformen, zumindest potenziell, *jeder* Nutzer:in, Autor:in zu werden – »[i]f you define a ›published‹ writer as someone

-
- 18 Siehe zum Beispiel: Kergel, David: Kulturen des Digitalen. Postmoderne Medienbildung, subversive Diversität und neoliberale Subjektivierung, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 22.
- 19 Abidin, Crystal: Internet Celebrity. Understanding Fame Online, Bingley: Emerald Publishing 2018, S. 10.
- 20 Ferguson, Donna: »Keats is Dead...‹: How Young Women Are Changing the Rules of Poetry«, <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/26/new-generation-young-women-poets>, 26.01.2019, geprüft am 02.09.2019.
- 21 »Significantly, these new outlets for publishing radically reduce the investments of both time and capital required to print a book; a work can be published on Tumblr in minutes rather than weeks (and withdrawn just as rapidly), while the material investment, in turn, requires merely internet access rather than the thousands of dollars needed to print and bind and ship even the standard thermal-bound paperback. [...] The questions are no longer those of restricted economies (Is a work good enough to justify the cost of production? Is it better than another work that could be published in its place? Is a manuscript revised sufficiently to take a final form?) but rather of the general economy conundrum—well, why not?«, Dworkin, Craig: »Poetry in the Age of Consumer-Generated Content«, in: Critical Inquiry 44/4 (2018), S. 674–705, hier: S. 694–695.

who's had something they've written reach over a hundred people, practically everyone who uses social media qualifies.«²²

Eine rein positive Sichtweise auf Social-Media-Plattformen als »das faktische Paradies einer hinreichend demokratisierten technischen Welt«²³ ohne jegliche Zugangsbeschränkungen »[a]ufgrund von Geschlechterrollen, Schichtzugehörigkeit, der Einsortierung als Nichtweiße, auch aufgrund sexueller Orientierungen, Lebensalter oder von Körpermerkmalen«²⁴ scheint allerdings schon länger nicht mehr haltbar zu sein. Wie hierarchiefrei und emanzipatorisch das Web 2.0 tatsächlich ist, ist angesichts der Diskussion um die Zerstörung des öffentlichen Diskurses durch algorithmisch verursachte Filterblasen, Hasskommentare oder gezielte Desinformation auf Social-Media-Plattformen stark umstritten.²⁵ Zunehmend zeigt sich, dass On- und Offline keine getrennten Räume sind,²⁶ sondern ineinander übergehen,²⁷ zum Teil von denselben Genre-Konventionen²⁸ und fast immer von denselben Machtstrukturen geprägt werden.²⁹ So schreibt etwa Javon Johnson über die Kontinuitäten der ungleichen Verteilung von Produktionsmitteln im Internetzeitalter:

»Suggesting that the Internet is democratic without critically examining the means of production is ahistorical and ethically specious. If the means of production is still largely controlled by white men, even well-meaning ones, and the audience is largely white women because history has set up an unequal distribution of goods, then the Internet is grounded in neoliberal logics dressed in a radical democratic garb.«³⁰

-
- 22 MacCulloch, Gretchen: *Because Internet. Understanding the New Rules of Language*, New York: Riverhead Books 2019, S. 3.
- 23 H. Schulze: *Ubiquitäre Literatur*, S. 104.
- 24 Ebd.
- 25 Vgl. Pariser, Eli: *The Filter Bubble. How the New Personalized Web is Changing What We Read and How We Think*, New Haven: Penguin Books 2012. Für einen Überblick der Kritik, von der Ausbeutung der kostenlosen (Aufmerksamkeits-)Arbeit der Plattformnutzer:innen durch die Betreiberfirmen bis zur statistisch belegten Tatsache, dass die große Mehrzahl der Nutzer:innen passive Konsument:innen bleiben und sich gerade nicht in selbstbestimmte »produzieren« verwandeln, siehe: Fuchs, Christian: *Social Media. A Critical Introduction*, Los Angeles: Sage 2014, S., 33; 63; 99.
- 26 Vgl. Schmidt, Jan-Hinrik: *Social Media*, Wiesbaden: Springer VS 2018. S., 22–23; S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 37.
- 27 Vgl. Inwood, Heather: *Verse Going Viral. China's New Media Scenes*, Seattle: University of Washington Press 2014; D. Kergel: *Kulturen des Digitalen*, S. 9.
- 28 Vgl. A. Poletti, J. Rak: *Introduction*, S. 20.
- 29 Vgl. Johnson, Javon: *Killing Poetry. Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2017, S. 110.
- 30 Ebd., S. 112–113.

So ist zuletzt in der medienwissenschaftlichen Forschung immer deutlicher geworden, dass mit der Entwicklung vom Web 1.0 zum Web 2.0 nicht nur ein leichter Zugang zu Publikationsmöglichkeiten eingetreten ist, sondern dass diese Vereinfachung einhergeht mit »eine[r] Verschiebung der vormals eher selbstorganisierten Strukturen des Netzes hin zu weitgehend durchökonomisierten Plattformen, die sich in den Händen einiger weniger privatwirtschaftlich arbeitender Unternehmen befinden.«³¹ Ob eine wirklich selbstbestimmte Nutzung von Social-Media-Plattformen überhaupt möglich ist, wenn es sich bei diesen Plattformen um kommerzielle Angebote von gewinnorientierten Firmen handelt, deren Funktionslogik – ihr Programmcode und die Algorithmen, die die Auswahl von Inhalten für die jeweilige Nutzerin vornehmen – proprietär und damit weder öffentlich einsehbar noch nachvollziehbar sind, erscheint zunehmend zweifelhaft.³²

Egal jedoch, ob man die Angebote von Social-Media-Plattformen wie Facebook, Youtube oder WeChat als empowernd oder ausbeuterisch auffasst (oder, was am wahrscheinlichsten sein dürfte, eine Gleichzeitigkeit von beidem annimmt³³ und das Web 2.0, wie etwa Caja Thimm, als »Sozialraum mit Wirtschaftsfunktion«³⁴ begreift): Es handelt sich bei ihnen um Räume, die ohne die Beiträge ihrer Nutzer:innen nicht existieren und auch keine Gewinne für ihre Betreiberfirmen generieren würden.³⁵ Das bedeutet im Umkehrschluss: Das Interesse an einem möglichst hohen Publikationsaufkommen ist ihnen von Anfang an eingeschrieben und bildet sich grundlegend in ihrem Design ab. Hierin besteht eine zentrale Affordanz des Online-Schreibens und -Publizierens, deren Auswirkungen auf radikal verletzbar Schreibansätze ich im nächsten Abschnitt betrachte.

31 E. Wagner: *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 169.

32 Vgl. Heesen, Jessica: »Vormacht des Authentischen und Rhetorik der Daten in einer digitalen Gesellschaft«, in: *Rhetorik* 36/1 (2018), S. 31–42, hier: S. 34; J.-H. Schmidt: *Social Media*, S. 52, 105; D. Nieborg, T. Poell: *The Platformization of Cultural Production*, S. 4280; sowie: Van Dijck, José; Poell, Thomas: »Understanding Social Media Logic«, in: *Media and Communication* 1/1 (2013), S. 2–14, hier: S. 10: »One thing we should always take into account is the fact that generators of online data, particularly social media platforms like Twitter, Facebook, YouTube, and LinkedIn, are never neutral channels for data transmission. An important aspect of datafication is the invisibility or naturalness of its mechanics: methods for aggregation and personalization are often proprietary and thus inaccessible to public or private scrutiny.«

33 Vgl. J. van Dijck, T. Poell: *Understanding Social Media Logic*, S. 10; S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 33.

34 Thimm, Caja: »Ökosystem Internet. Zur Theorie digitaler Sozialität«, in: Mario Anastasiadis, Caja Thimm (Hg.), *Social Media. Theorie und Praxis digitaler Sozialität*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 19–40, hier: S. 37.

35 S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 60.

2.2 Social-Media-Logik

Von kuratorischer zu algorithmischer Auswahl

Kommerzielle Social-Media-Plattformen sind so gebaut, dass sie ihre Nutzer:innen zu einer möglichst langen Nutzungsdauer und einem möglichst häufigen Publizieren anregen sollen.³⁶ Ersteres geschieht unter anderem durch die Zufälligkeit der algorithmischen Auswahl, die mit ihrem ständig erneuerten Versprechen von neuen Inhalten oder neuen Inhaltskombinationen Sucheffekte hervorrufen kann.³⁷ Zweites wird beispielsweise durch eine Reihe von technischen Vorgaben bei der Bedienung der Plattformen zu stimulieren versucht: So wird man etwa beim Öffnen von Facebook im zentral platzierten Eingabefenster unmittelbar aufgefordert, seine aktuelle Stimmung oder Tätigkeit mitzuteilen (»Was machst du gerade?«), und neuere Plattformen wie WeChat oder Instagram lassen sich nur noch über ein Smartphone – das »Überall-Dabei-Medium«³⁸ – in ihrem ganzen Funktionsumfang bedienen, sodass ihre mehr oder weniger permanente Nutzung, integriert in alle Arten von anderen Alltagshandlungen, nahegelegt wird.

Für den Publikationsraum Web 2.0 hat dieses auf ein möglichst hohes Publikationsaufkommen ausgerichtete Design eine mittlerweile zur Selbstverständlichkeit gewordene Auswirkung: Es führt notwendigerweise zu einem enormen Inhaltsüberangebot.³⁹ Das heißt, es ist schlicht unmöglich, sämtliche Beiträge auf einer Social-Media-Plattform zu lesen oder auch nur cursorisch zu sichten. Auf quasi allen heute existierenden Plattformen werden die Inhalte daher von einem Algorithmus vorsortiert, der für jede:n Nutzer:in auswählt, welche Beiträge direkt beim Öffnen einer Seite und welche erst später (oder überhaupt nicht) angezeigt werden. Daraus resultiert eine Affordanz des Online-Publizierens, die in direktem Zusammenhang mit der Eignung von Social-Media-Plattformen für radikal verletzbar Schreibweisen steht: das »Auseinanderfallen der Schritte der Publikation bzw. Selektion und [der] Gewichtung von Inhalten«⁴⁰.

Im Gegensatz zu den Logiken von Literaturbetrieb und traditionellen Massenmedien steht in den Sozialen Medien nicht mehr nur die reine Tatsache, *dass* etwas veröffentlicht wird, für dessen Relevanz. Stattdessen generiert sich diese erst im Nachhinein durch seine Nutzung.⁴¹ Je öfter Nutzer:innen mit einem Inhalt interagieren, ihm also maschinell messbar Aufmerksamkeit schenken, desto höher wird

36 Vgl. S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 177; L. McNeill: *Life Bytes*, S. 149.

37 Siehe hierzu ausführlich: Lanier, Jaron: *Ten Arguments For Deleting Your Social Media Accounts Right Now*, New York: Henry Holt & Co. 2018, S. 15.

38 J. Heesen: *Vormacht des Authentischen*, S. 37–38.

39 Vgl. D. Nieborg, T. Poell: *The Platformization of Cultural Production*, S. 4285.

40 T. Keyling: *Kollektives Gatekeeping*, S. 79.

41 Vgl. ebd., S. 52; 54; swie: Simanowski, Roberto: *Abfall. Das alternative ABC der neuen Medien*, Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 114.

er vom Plattformalgorithmus bewertet und desto mehr anderen Nutzer:innen angezeigt. Die Inhalte werden also erst *nach* ihrer Publikation gefiltert, und zwar durch die datafizierte (d.h. in maschinenlesbare Form übersetzte) Aufmerksamkeit der Konsument:innen. José van Dijck und Thomas Poell bezeichnen das Prinzip hinter diesem Ablauf als »social media logic«⁴² und fassen ihre vier Säulen wie folgt zusammen: »programmability [die bereits erläuterte Möglichkeit, mit eigenen Inhalten das mediale Programm mitzugestalten], popularity [die Bewertung eines Inhalts ausschließlich anhand seiner Nutzungszahlen], connectivity [der Fokus auf Interaktion und Kommunikation statt auf reiner Publikation], and datafication [die Übersetzung von Popularität in ein maschinenlesbares und damit algorithmisch auswertbares Format].«⁴³

Wie bei jedem Übersetzungsvorgang stellt sich auch hier die Frage, welche Ausdrucksmöglichkeiten die Zielsprache überhaupt zulässt, welche Agenda und welche Vorannahmen die Übersetzer:in hat und wie beides sich auf die Übersetzung auswirkt. Materialistisch formuliert: Die Macht liegt nun nicht länger in den Händen derjenigen, die den Zugang zu den Distributionskanälen bewachen, sondern bei denjenigen, die die »limited resource of attention«⁴⁴ kontrollieren – das heißt, bei den Plattform-Algorithmen sowie denjenigen, die sie programmieren. Die neue Aufmerksamkeitsökonomie der Sozialen Medien bedeutet somit auch eine neue Wissenslogik, in der die Auswahl dessen, was tatsächlich öffentlich sichtbar und wirkmächtig wird, was also als (künstlerisch, literarisch oder gesamtgesellschaftlich) relevant gilt, nicht mehr im gleichen Ausmaß wie zuvor von Expert:innen getroffen wird:

»This emerging algorithmic logic can be contrasted with the traditional ›editorial logic,‹ which more explicitly relies on the ›choices of experts‹ [...]. [A]lgorithmic logic becomes gradually more central to cultural production, as content developers are progressively orienting their production and circulation strategies toward the recommendation, ranking, and other kinds of end-user facing algorithms of major platforms.«⁴⁵

Algorithmische Kuration begünstigt gleich zweifach Aspekte von radikal verletzbaarem Schreiben: Einerseits werden Inhalte, die eine stärkere Affizierung hervorrufen, deutlich öfter von anderen Nutzer:innen geteilt oder kommentiert und damit wiederum durch den Algorithmus bevorzugt – bis hin zum Phänomen des ›Viralgehens (*going viral*), bei dem sich einzelne Inhalte innerhalb kurzer Zeit plattform-

42 J. van Dijck, T. Poell: Understanding Social Media Logic, S. 5.

43 Ebd., S. 11.

44 Wang, Xinyuan: Social Media in Industrial China, London: UCL Press 2016, S. 140.

45 D. Nieborg, T. Poell: The Platformization of Cultural Production, S. 4281.

übergreifend exponentiell verbreiten.⁴⁶ Dieses Phänomen lässt sich auch für literarische Texte und Performances beobachten,⁴⁷ etwa für Yu Xiuhuas Gedicht *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* oder Hollie McNishs Performance-Gedicht *Embarrassed*: Yus Text wurde innerhalb weniger Tage mehrere Millionen mal auf WeChat weitergeleitet, kommentiert und geteilt, McNishs Video erreichte ebenfalls innerhalb kürzester Zeit mehr als zwei Millionen Aufrufe auf Youtube.⁴⁸ Vor dem Hintergrund dieses Versprechens potenziell »viraler« Reichweite lässt sich auf Social-Media-Plattformen eine Tendenz zu möglichst starker emotionaler Aktivierung und Affizierung der Leser:innen beobachten; Andreas Reckwitz spricht in diesem Kontext vom Internet als »Affektmaschine«⁴⁹. Deren Existenz ergibt sich nicht zuletzt auch aus den kommerziellen Interessen der Betreiberfirmen: Für diese ist eine stärkere Affizierung der Nutzer:innen lukrativ, weil sie zu einer längeren Nutzungsdauer führt.⁵⁰ Crystal Abidin diagnostiziert entsprechend einen »shift from the attention economy to the affection economy«⁵¹. Tatsächlich ließe sich sogar von einer Konvergenz beider Ökonomien sprechen: Was affiziert, interessiert; was interessiert, monetarisiert. Affekte sind also eine Schlüsselkomponente im Geschäftsmodell von Social-Media-Konzernen, oder, in der polemischeren Formulierung von Craig Dworkin, »one of [capital's] most sedulously colonized territories«⁵². Zugleich aber ist starke Affizierung auch ein Potenzial, das radikal verletzbaren Texten, durch ihre Darstellung von Intimität, tabuisiertem Begehren und skandalisierten Körpern, fast schon qua definitionem eigen ist. Die Affektökonomie auf Social-Media-Plattformen erschafft dort also als Nebeneffekt auch einen Publikationsraum, der radikal verletzbare Schreibweisen in gewisser Weise schlicht *nahelegt*.

Andererseits verschiebt sich durch algorithmische Kuration der Moment des Gatekeepings im Publikationsprozess nach hinten, auf einen Zeitpunkt *nach* der Publikation.⁵³ Da keine Vorauswahl durch Lektor:innen oder andere Menschen mit

-
- 46 Vgl. J. Berger, K. Milkman: What Makes Online Content Viral, S. 9; Guadagno, Rosanna E; Rempala, Daniel M; Murphy, Shannon; Okdie, Bradley M.: »What Makes a Video Go Viral? An Analysis of Emotional Contagion and Internet Memes«, in: Computers in Human Behavior 29/6 (2013), S. 2312–2319, hier: S. 2318; T. Keyling: Kollektives Gatekeeping, S. 92.
- 47 Vgl. van der Starre, Kila: »How Viral Poems are Annotated«, in: Performance Research 20/6 (2015), S. 58–64, hier: S. 58.
- 48 Vgl. Sang, Shen: The Body as a Room of Her Own, S. 24; H. Williams: The Women Poets Taking Over the World.
- 49 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 234.
- 50 S. Hinton, L. Hjorth: Understanding Social Media, S. 44.
- 51 C. Abidin: Internet Celebrity, S. 95.
- 52 C. Dworkin: Poetry in the Age of Consumer-Generated Content, S. 681.
- 53 Vgl. T. Keyling: Kollektives Gatekeeping, S. 12–13.

Expert:innenstatus mehr erfolgt, gelangen Texte potenziell in einem roheren Stadium, mit weniger Überarbeitung und ohne die institutionelle Legitimierung durch einen Verlag in die Öffentlichkeit.⁵⁴ Diese ›Rohheit‹ widerspricht traditionellen Definition von Literarizität, wird von den online adressierten Rezipient:innen aber positiv aufgenommen oder sogar erwartet. Denn auf Social-Media-Plattformen gelten nicht fehlerfreie Rechtschreibung und Grammatik oder eine möglichst komplexe, formal durchgearbeitete Sprache als Qualitätskriterien, sondern vor allem jene sprachlichen Eigenschaften, die einen Text unmittelbar, spontan und ungefiltert wirken lassen. Elke Wagner beschreibt diese Aufwertung des Ungefilterten als ein »Umschalten der Kommunikationslogik des Öffentlichen [...] von Rationalität zu Authentizität«⁵⁵; Jessica Heesen spricht von einer »Vormacht des Authentischen«⁵⁶ in der digitalisierten Gesellschaft. Die Auswirkungen, die diese Entwicklung auf die sprachliche Gestaltung von Texten auf Social-Media-Plattformen hat, beschreibe ich in den folgenden Kapiteln unter den Stichworten *Authentizitätsästhetik* und *Schriftliche Mündlichkeit*; zuvor möchte ich aber den Blick darauf richten, in welchem Zusammenhang sie mit Veränderungen des Autor:innenstatus und Erwartungen hinsichtlich der Beziehung von Text und Autor:in stehen.

2.3 Fehlende Fiktionalitätsmarker

Die Rückbindung des Texts ans Subjekt

Mit dem normativen Stil des Authentischen auf Social-Media-Plattformen korrespondiert eine weitere technische Affordanz, die radikal verletzbar Schreibstrategien befördert: Die Tatsache, dass diese Plattformen eine starke Selbstnarrativierung von ihren Nutzer:innen einfordern und so zu einer Rückbindung des Textes an ein schreibendes Subjekt einladen. Es entsteht, mit den Worten der Literaturwissenschaftlerin und (Twitter-)Autorin Berit Glanz, »ein Rezeptionsmodus, der nicht mehr klar zwischen Text und Autorin einerseits und Fakt und Fiktion andererseits trennt«⁵⁷.

Diese (nicht nur, aber vor allem) online standardmäßig unterstellte Übereinstimmung des Geschriebenen mit der Lebenswirklichkeit der schreibenden Person erklärt sich einerseits durch das Fehlen von Fiktionalitätsmarkern auf Social-Media-Plattformen. Auch literarische oder zumindest in Teilen fiktionale Texte werden

54 Vgl. Franzen, Johannes: »Autorinnen im Internet: Digitalität in der Gegenwartsliteratur. Laborgespräch und Lesung mit Sarah Berger und Berit Glanz«, <https://soundcloud.com/user-55529240/autorinnen-im-internet-sarah-berger-und-berit-glanz>, 01.12.2019, geprüft am 19.01.2020.

55 E. Wagner: *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 121.

56 J. Heesen: *Vormacht des Authentischen*.

57 B. Glanz: *Die abgeschnittene Person*.

dort in einem Raum publiziert, der explizit auf nicht-fiktionale Texte ausgelegt ist: Die meisten Menschen dürften Soziale Medien nicht (primär) mit dem Ziel nutzen, einen literarischen Text zu veröffentlichen, sondern, um ihre Lebenswirklichkeit (im Moment des Erlebens) zu teilen – und sei es nur, was sie gerade zum Frühstück gegessen haben.⁵⁸ Im Gegensatz zum Buch sind Soziale Medien eben keine exklusiv literarischen Publikationsplattform, an die eine Leserin darum auch nicht mit den erlernten Praktiken für das Lesen literarischer Texte herangeht, sondern – entsprechend ihres Genrewissens – mit denjenigen für Alltagskommunikation und soziale Zusammenhänge, für die Verhandlung von Identitäten. Es geht auf Social-Media-Plattformen, direkter und sichtbarer als in anderen Medien, um das schreibende Subjekt, das sich vom Text und der Textpraxis nicht trennen lässt – ein Grundgedanke radikaler Verletzbarkeit.

Andererseits legt bereits das Design der meisten Social-Media-Plattformen nahe, die Sprecher:innenposition im Text mit derjenigen der Autor:in beziehungsweise der Account-Inhaber:in gleichzusetzen.⁵⁹ Um Facebook, Twitter, Instagram etc. nutzen zu können, muss man ein persönliches Profil mit Bild und Selbstbeschreibung anlegen. So ist unmittelbar neben einem Beitrag stets der Name und das Profilfoto der Autor:in zu sehen, als permanente Erinnerung an deren Verbindung zum Geschriebenen. Diese grundlegende Identifizierungszwang auf Social-Media-Plattformen ist ein Resultat ihres Geschäftsmodells, die scheinbar kostenlose Nutzung durch Werbeeinnahmen und Datenverkauf zu monetarisieren, denn: »advertisers want users' »truthful« data«⁶⁰. Verstärkend gilt im Gegensatz zu den frühen Tagen des Internets, die sowohl im chinesisch- wie auch im englisch- und deutschsprachigen Raum durch die Nutzung von Pseudonymen (»Nicknames«) geprägt waren,⁶¹ heute etwa auf Facebook ein Klarnamenzwang, während die Profile auf der chinesischen Plattform WeChat sogar direkt an die Handnummern ihrer Nutzer:innen gekoppelt sind – eine extreme Form der »low anonymity«⁶². Aber auch auf Plattformen, auf denen theoretisch eine anonyme oder pseudonyme Nutzungsweise möglich wäre, geschieht in der Praxis offenbar das genaue Gegenteil:

58 Stine Lomborg bezeichnet diese Textform für Twitter mit dem Begriff des »me now tweet«: Ein kurzes Update darüber, was man gerade tut, das seine Wirksamkeit vor allem aus dem Gefühl von Echtzeitkommunikation bezieht und damit wiederum zur intimen Atmosphäre der Plattform beiträgt (S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 151–152).

59 Vgl. E. Wagner: *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 67–68; Franzen: *Autorinnen im Internet*.

60 Georgakopoulou, Alexandra: »Sharing The Moment as Small Stories. The Interplay Between Practices & Affordances in the Social Media-Curation of Lives«, in: Anna de Fina, Sabina Perrino (Hg.), *Storytelling in the Digital World*, Amsterdam: John Benjamins Publishing 2019, S. 105–128, hier: S. 123.

61 Siehe hierzu: H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 54–64; G. McCulloch: *Because Internet*, S. 68–70.

62 X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 41.

»Indeed, as we have shifted from the text-based online world of Web 1.0 to a more interactive matrix of online behaviors in Web 2.0, [...] we can see that online applications are taken up for *anything but anonymity*. Instead they are part of a complex response to an older, ongoing cultural demand that we process our selves and our actions into coherence, intelligibility, and recognizability, and thus disavow the instability of identity.«⁶³

Social-Media-Plattformen sind, mit anderen Worten, ihrem Wesen nach *Werkzeuge zur alltäglichen Identitätsarbeit*. Dazu wurden sie entworfen, und dazu werden sie in erster Linie genutzt:⁶⁴ Um der gesellschaftlichen und kulturellen Anforderung nachzukommen, ein überzeugendes – also: wahres, authentisches – Selbst zu konstruieren und zu präsentieren, indem man es narrativ – also: sprechend, schreibend – herstellt.⁶⁵ Betrachtet man sie in diesem Sinne zugleich als Ursache und Symptom einer (spät-)modernen »culture of exposure«⁶⁶, die sich nicht auf das Medium Internet beschränkt, dann wird deutlich: Soziale Medien sind heute in ihrem Kern auch *Bekanntnismedien*.⁶⁷

Es ist darum nur logisch, dass auch literarische Texte, die auf ihnen publiziert werden, als Aussagen über das Selbst der Autor:in interpretiert werden, und dass sie sich mithin anbieten für ein Gerne, dem es um die Aufhebung der Trennung von Autor:in und Werk geht. Für die Sozialen Medien gilt offenbar, ebenso wie für das Genre der Autobiografie, der von Philippe Lejeune beschriebene »autobiografische

-
- 63 Cover, Rob: »Becoming and Belonging. Performativity, Subjectivity, and the Cultural Purposes of Social Networking«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 55–69, hier: S. 56–57 (meine Herhorhebung).
- 64 Siehe S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 19.
- 65 Vgl. Smith, Sidonie; Watson, Julie: »Virtually Me. A Toolbox about Online Self-Presentation«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity technologies. Constructing the self online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 70–92, hier: S. 75.
- 66 Cross, Mary: *Bloggerati, Twitterati. How Blogs and Twitter Are Transforming Popular Culture*, Santa Barbara: Praeger 2011, S. 124.
- 67 Vgl. Bächle, Thomas Christian: »Von der digitalen Visitenkarte zur Subjektivation. Ein Ordnungsvorschlag zur Theorienbildung um das Online-Selbst«, in: Mario Anastasiadis, Caja Thimm (Hg.), *Social media. Theorie und Praxis digitaler Sozialität*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 41–60, hier: S. 45.

Pakt«⁶⁸ zwischen Leser:in und Autor:in: Alles, was hier steht, wird als faktual und autobiografisch verstanden – unabhängig davon, ob es das tatsächlich ist.

2.4 Authentizitätsästhetik

Soziale Medien als Werkzeuge zur Identitätsarbeit

Die wirkmächtige Authentizitätsästhetik, die sich auf vielen Social-Media-Plattformen beobachten lässt, basiert nicht zuletzt auf der »Vorstellung von ungefilterter Kommunikation und aktiven Teilhabemöglichkeiten«⁶⁹, die durch das Plattformdesign nahegelegt wird. Tatsächlich ist eine »strong norm of authenticity«⁷⁰ für unterschiedliche soziale Netzwerke – von Twitter über Blogs bis zu Youtube und Instagram – gut dokumentiert.⁷¹ In der anthropologischen Forschung, beispielsweise zur Nutzung der chinesischen Plattformen QQ und WeChat, zeigt sich sogar immer wieder, dass Nutzer:innen sich auf diesen Plattformen *authentischer* fühlen als in ihrem realen Alltag – insbesondere, wenn dieser Alltag offline von starker Depri-privilegierung und entsprechend begrenzten Ressourcen zur Gestaltung des eigenen, »authentischen« Ichs geprägt ist.⁷²

Authentizität ist dabei kein Wert, der erst mit Social-Media-Plattformen angekommen oder wirkmächtig geworden wäre. Eine generelle kulturelle Präferenz fürs Authentische, biografisch Verbürgte, auch in der Literaturproduktion, belegen unter anderem der seit den 1990er Jahren anhaltende »Memoir Boom« in den USA,⁷³ der internationale Erfolg von autoethnografischen französischsprachigen Autor:innen wie Annie Ernaux oder Edouard Louis, und die seit Jahren andauernde Nachfra-

-
- 68 Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1986]. Siehe einführend zu Lejeunes Begriff auch: Wagner-Egelhaaf, Martina: »Introduction. Autobiography/Autofiction Across Disciplines«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), Handbook of Autobiography/Autofiction, Berlin: De Gruyter 2019, S. 1–8, hier: S. 3; zur Weiterentwicklung des Begriffs für die Beschreibung von sprachlichen Autobiografiehandlungen auf Social-Media-Plattformen siehe weiterführend: McNeill, Laurie: »There is no ›I‹ in Network. Social Networking Sites and Posthuman Auto/Biography«, in: Biography 35/1 (2012), S. 65–82, hier: S. 65–66.
- 69 J. Heesen: Vormacht des Authentischen, S. 35.
- 70 S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 200.
- 71 Siehe zu Twitter: A. Marwick, d. boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately, S. 124; zu Blogs: S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 198; zu Youtube: J.-H. Schmidt: Social Media, S. 66; zu Instagram: C. Abidin: Internet Celebrity, S. 91–92.
- 72 Siehe hierzu: X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 119. Vgl. auch: Kuang, Wenbo: Social Media in China, Singapur: Springer, Palgrave Macmillan 2018, S. 124–125.
- 73 Siehe zu dieser Nachfrage nach autobiografischen, autofiktionalen und autotheoretischen Texten einführend: B. Yagoda: Memoir, S. 12; L. McNeill: Life Bytes, S. 144.

ge nach »unpolished, [...] ›real life‹ stories«⁷⁴ auf dem chinesischen Literaturmarkt. Letztere ist bereits seit dem Entstehen der frühesten Plattformen für Internet-Literatur in China belegt⁷⁵ und hat in den letzten Jahren zur Gründung einer ganzen Reihe von Online-Magazinen geführt, die sich ausschließlich der Publikation von nonfiktionalem *Life Writing* widmen.⁷⁶ Zunehmend lässt sich dieses Interesse auch auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt beobachten, wo ein kleiner Hype um Übersetzungen von Autor:innen wie Sheila Heti, Maggie Nelson, Deborah Levy, Rachel Cusk oder eben Ernaux und Louis bei ersten Verlagen zur Einrichtung eigener Reihen für autobiografische Literatur geführt hat,⁷⁷ sodass Claude Haas Mitte des Jahres 2019 zurecht anmerkt: »Die Autofiktion gehört derzeit zu den dominantesten und erfolgreichsten literarischen Genres [...] – autofiktive Texte verschiedenster Facetten beherrschten in den letzten Monaten wiederholt Feuilleton und Buchmarkt.«⁷⁸

Die Gegenwart von Authentizität als einem (umstrittenen, aber diskursiv umso wirkungsvolleren) literarischen Wert zeigt sich dabei nicht nur in der Popularität autobiografischer Genres, sondern auch in poetologischen Äußerungen: Von einer Aussage des chinesischen Autors Lu Youqing 陆幼青, der die Dokumentation seiner Krebserkrankung auf der Online-Literaturseite *Under the Banyan Tree* 榕树下文学网 im Laufe des Jahres 2000 als »wertvoll, weil echt«⁷⁹ bezeichnete, bis zu einem 2006 unter dem Titel »Zur Hölle mit der Authentizität!« publizierten Artikel der deutschen Autorin Juli Zeh, in dem sie sich in der Wochenzeitung *ZEIT* gegen einen vermeintlichen »Echtheitswahn« zur Wehr setzt, der die »im Deutsch-Leistungskurs mühsam errichtete Mauer zwischen Autor und Erzähler« zum Einsturz bringe und dabei zerstöre, »was Literatur ist.«⁸⁰

74 Koetse, Manya: »Behind the Rise and Fade of China's Literary Sensation Fan Yusu«, <https://www.whatsonweibo.com/behind-rise-fade-chinas-literary-sensation-fan-yusu/>, 11.03.2020, geprüft am 21.12.2022.

75 Hockx, Michel: *Internet Literature in China*, New York: Columbia University Press 2015, S. 43.

76 Hierzu gehören zum Beispiel Noonstory 界面 (gegründet 2014), Truman Story 真实故事计划 (gegründet 2016) oder Guyu Story Lab 谷雨实验室 (gegründet 2017). Vgl. auch: Murphy, Colum: »China's Love Affair With Narrative Nonfiction Underpins Chinarrative«, <https://medium.com/journalism-innovation/chinas-love-affair-with-narrative-nonfiction-underpins-chinarrative-d685f73ff51a>, 03.05.2018, geprüft am 27.01.2021.

77 Vgl. Zeh, Miriam: »Neue Erzählformen. Roman kriselt, Autofiktion blüht«, https://www.deutschlandfunk.de/neue-erzaehlformen-roman-kriselt-autofiktion-blueht.700.de.html?Dram:article_id=456678, 19.08.2019, geprüft am 14.01.2020.

78 Haas, Claude: »Vom Untergang der Autobiografie im Strudel der Autofiktion. Oder: Realität heute«, in: *Texte zur Kunst*/115 (2019), S. 79–91, hier: S. 79.

79 »真是, 就是价值«, Hockx: *Internet Literature in China*, S. 47.

80 Zeh, Juli: »Zur Hölle mit der Authentizität!«, <https://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht>, 21.09.2006, geprüft am 12.10.2020. Ich komme auf diese Kritik von Zeh ausführlicher in Kapitel 4.2 zurück.

Egal, ob man Authentizität als einen negativen oder positiven Wert für die Beschreibung von Literatur ansieht – als Norm und Anforderung scheint sie allgegenwärtig zu sein.⁸¹ Dabei stellt sie als »modernes soziales Kommunikationsideal«⁸², wie der Historiker Achim Saupe schreibt, einen Zusammenhang zwischen der »Sachlichkeit und Stringenz [von] Argumente[n]«⁸³ und ihrer »wahrgenommenen Authentizität und moralischen Glaubwürdigkeit«⁸⁴ her. Authentizität wird also, unter dem Eindruck dieses Kommunikationsideals, zum Garant für sachliche Richtigkeit und Glaubwürdigkeit. Dieses Ideal beherrscht laut Saupe seit den 1980er Jahren in zunehmender Weise »alle[] Sparten der öffentlichen Medienarbeit«⁸⁵, von der Werbebranche über Nachrichtenformate und politische Kommunikationsakte bis zur individuellen Inszenierung eines Social-Media-Profiles. Authentizität meint in diesem Sinne also keine »natürliche«, vordiskursive Essenz, sondern vor allem einen Stil, dessen Ziel die Produktion von »Authentizitätseffekten«⁸⁶ durch bestimmte »ritualisierte[] bzw. habituelle[] Ausdrucksformen«⁸⁷ ist.

Dies gilt auch für die Authentizitätsästhetik, die sich auf Social-Media-Plattformen beobachten lässt. Es handelt sich bei dieser Authentizität ebenso wenig um eine ontologische Kategorie, die auf den »unmediated access to some ›essence‹ or ›truth‹ of a subject«⁸⁸ abzielt – tatsächlich ist die Abgeschlossenheit und Unveränderbarkeit, die für eine solche essentialistische Definition notwendig wäre, durch die Möglichkeit der permanenten Manipulation und den ephemeren Charakter von Inhalten online ja sogar grundlegend gefährdet.⁸⁹ Was in Online-Kontexten stattdessen ausgeübt wird, ist eine *textuelle, sprachlich hergestellte Authentizität*.⁹⁰ Wenn Authentizität in den Sozialen Medien also von zahlreichen Beobachter:innen

81 Vgl. hierzu auch Ben Yagodas Einschätzung der Memoir: »Memoir has become the central form of the culture: not only the way stories are told, but the way arguments are put forth, products and properties marketed, ideas floated, acts justified, reputations constructed or salvaged« (B. Yagoda: Memoir, S. 28).

82 Saupe: Authentizität.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 S. Smith, J. Watson: Virtually Me, S. 75.

89 Vgl. boyd, danah: »Social Network Sites as Networked Publics. Affordances, Dynamics, and Implications«, in: Zizi Papacharissi (Hg.), A Networked Self. Identity, Community, and Culture on Social Network Sites, New York: Routledge 2011, S. 39–58, hier: S. 54.

90 Zu Techniken der sprachlichen Herstellung von Authentizität und Authentizität als literarischer Kategorie vgl. Martínez, Matías: »Authenticity in Narratology and in Literary Studies«, in: Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan (Hg.), Narrative Factuality. A Handbook, Berlin: De Gruyter 2020, S. 521–532, hier: S. 525.

als »Leitbild«⁹¹ oder »default norm«⁹², als in diverse Kapitalformen übersetzbarer »value«⁹³ oder als grundlegendes »Qualitätsmerkmal«⁹⁴ beschrieben wird, dann geht es dabei jeweils nicht um Authentizität im Sinne einer Essenz des Subjekts, einer Eigentlichkeit, sondern im Sinne eines *Stils*. Digitale Authentizität ist mithin nicht eine Eigenschaft des Individuums, die frei von jeglicher Performativität im privaten, unverstellten Raum angenommen wird, sondern eine öffentliche, rhetorische Performance von Authentizitätseffekten – eine Authentizität, die auf bestimmten Sprachformeln beruht und durch sie hervorgerufen wird.⁹⁵

Der Stil, die konkrete sprachliche Form dieser performativen, formelhaften Authentizität lässt sich als eine Art »calibrated amateurism«⁹⁶ beschreiben, oder, in traditionellere Begriffe der Rhetorik gefasst, als eine Form von *sermo humilis*: ein Stil, der, »by resorting to unlearned, imperfect, fragmented or tainted discourse«⁹⁷, amateurhaft wirken soll und damit den Effekt von Unverstelltheit und mithin Glaubwürdigkeit evoziert – obwohl natürlich rhetorisches Wissen und Können notwendig sind, um ihn zu produzieren. Mit den Worten von Jan-Hinrik Schmidt: »Die Betonung von Authentizität schließt [...] nicht aus, dass sich Nutzer gezielt inszenieren – ganz im Gegenteil!«⁹⁸ Eine entsprechende sprachliche Authentizitätsinszenierung nehmen erfahrene Social-Media-Nutzer:innen anhand ihres Genre-Wissens vor; findet sie nicht statt, wirken die Inhalte deplatziert, gestelzt oder unecht, als würde beispielsweise eine erwachsene Person versuchen, an einem Gespräch in Jugendsprache teilzunehmen. Wesentliches Element einer erfolgreich inszenierten Online-Authentizität ist also das Wissen um den entsprechenden authentischen Sprachgebrauch.

Diese stilisierte »unkorrekte« Sprache suggeriert nicht zuletzt eine Nahbarkeit und Zugewandtheit. Indem der Status der Expertin (in diesem Fall also: der »professionellen« Autorin) sprachlich umgangen wird, werden die anderen Nutzer:innen der Plattform, zumindest qua Sprachformel, als ebenbürtige Gesprächspartner:innen, wenn nicht gar als eingeschworene Mitglieder derselben Sprachcommunity, adressiert.⁹⁹ Diese nur scheinbar paradoxe »institutionalization of the ama-

91 J.-H. Schmidt: Social Media, S. 31–32.

92 S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 201.

93 A. Marwick, d. boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately, S. 122.

94 Winko, Simone: »Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien«, in: Fotis Jannidis (Hg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen, Berlin: De Gruyter 2008, S. 511–533, hier: S. 520.

95 Vgl. E. Wagner: Intimierte Öffentlichkeiten, S. 63; A. Marwick, d. boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately, S. 124.

96 C. Abidin: Internet Celebrity, S. 91–92.

97 M. Martínez: Authenticity in Narratology and in Literary Studies, S. 525.

98 J.-H. Schmidt: Social Media, S. 31–32.

99 Vgl. G. McCulloch: Because Internet, S. 60.

teur«¹⁰⁰ als sozialer Rolle wie ästhetischem Ideal erinnert an literarische Formen, die historisch vor allem von Gruppen mit gesellschaftlichen und literaturbetrieblichen Marginalisierungserfahrungen entwickelt wurden. Die ungeschriebenen Stilregeln der Sozialen Medien haben offenbar mit ihrem Fokus auf Authentizität und Amateurhaftigkeit Schnittmengen mit den Poetiken einiger Gegenkulturen; man denke etwa an performative Literaturformen wie Spoken Word und Poetry Slam, als emanzipatorische Schwarze Literaturformen,¹⁰¹ zu denen eine zentrale Betonung von Authentizität, Körperlichkeit, Performance und Wahrhaftigkeit gehört, ebenso wie an die traditionell als weiblich und unliterarisch abgewerteten Formen Tagebuch, Klatsch und Plauderei.¹⁰²

Die Autor:innen des Web 2.0 aktualisieren also ästhetische und ethische Werte, die sich in Gegenkulturen wie Hip Hop, Spoken Word und Poetry Slam bereits seit Jahrzehnten finden lassen – und konvergieren diese mit dem ganz basalen Grund, aus dem Menschen unterschiedlichster Hintergründe Social-Media-Plattformen nutzen. Denn folgt man Ben Yagodas Beobachtung, dass das Erzählen der persönlichen Geschichte bzw. das Berufen auf autobiografische Erfahrungen heute in vielen Kommunikationskontexten *die* dominante Art darstellt, zu argumentieren und zu überzeugen,¹⁰³ dann ist Identitätsarbeit in den Sozialen Medien eben nicht nur eine »ästhetische Praxis«¹⁰⁴, sondern die Antwort auf eine starke gesellschaftliche Forderung:

»What occurs in contemporary late-capitalist society is a push-and-pull of multiple demands: the Enlightenment demand that one articulate oneself as a rational, reasonable, coherent, and intelligible subject [...], and a decentered and fragmented subjectivity, which fulfills the demand that we express identity in fleeting ways through forms of consumption that emerge at the nexus of late capitalism and postmodernism [...]. Social networking sites are effective in answering the contemporary cultural anxiety between these competing demands.«¹⁰⁵

In Gesellschaften, in denen es eine solch widersprüchliche Anforderungskonstellation gibt, stellen die online verfügbaren Identitätstechniken also im Prinzip nichts neues dar, sondern nur eine Fortführung der vielen »everyday nonvoluntarist and

100 T. Rivera: You Have To Be What You're Talking About, S. 115.

101 Vgl. J. Johnson: Killing Poetry, S. 17; J. Novak: Live Poetry, S. 16.

102 Vgl. G. T. Couser: Memoir, S. 42. Ich komme auf diese Parallelen zu gegenkulturellen Literaturbegriffen in den Kapiteln 4.1 und 4.2 ausführlicher zurück.

103 Vgl. B. Yagoda: Memoir, S. 28.

104 Reichert, Ramón: Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0, Bielefeld: transcript 2008, S. 7.

105 R. Cover: Becoming and Belonging, S. 61–62.

nonconscious performances of selfhood«¹⁰⁶, die sich genauso im nichtdigitalen Raum ereignen.¹⁰⁷ So verweist auch der Kulturwissenschaftler Felix Stalder im Rahmen seiner Theoretisierung einer gegenwärtigen »Kultur der Digitalität«¹⁰⁸ auf die Tatsache, dass diese neue Kultur nicht monokausal durch »die Maschinen« bzw. »das Internet« verursacht wurde, sondern das Ergebnis längerer historischer Entwicklungen ist, die Bedürfnisse hervorgebracht haben, für die diese neuen Technologien, zum Teil rein zufällig, Lösungen bieten: »Die neuen Technologien trafen also auf bereits laufende gesellschaftliche Transformationsprozesse. [...] Verbreiten konnten sie sich nur dort, wo Bedarf für sie schon vorhanden war.«¹⁰⁹ Der Erfolg von Social-Media-Plattformen erklärt sich also auch daraus, dass sie dem Individuum ein Werkzeug zum Erfüllen des gesellschaftlichen »demand[] for selfhood«¹¹⁰ bieten, das es in dieser perfekt zugeschnittenen Form vorher nicht gab.

Renate Giaocomuzzi, die von einem gegenwärtigen »Bedürfnis [...] nach Authentizität«¹¹¹ auch bei Leser:innen »klassischer« Literatur ausgeht, hat in diesem Kontext belegt, dass selbst professionelle, im Literaturbetrieb bereits etablierte Autor:innen online nicht ihr Werk, sondern ihre *Person* verkaufen: Sobald sie in ein soziales Netzwerk eintreten, sind sie – wollen sie es erfolgreich nutzen – gezwungen, mit ihren Leser:innen zu interagieren, Nähe herzustellen und die Trennung zwischen fiktiver und realer Autor:innenperson aufzuheben, oder das zumindest qua Kommunikationsstil zu suggerieren.¹¹² Ein solches Bedürfnis nach »Präsenzerfahrungen, die Autoren und Autorinnen in Werkeinheit mit ihren Texten präsentieren«¹¹³, lässt sich nicht nur im deutsch- oder englischsprachigen, sondern auch im chinesischen Literaturbetrieb beobachten.¹¹⁴

106 Ebd., S. 56.

107 Vgl. L. McNeill: *Life Bytes*, S. 145.

108 Stalder beschreibt als kennzeichnend für diese neue Kultur ebenfalls vor allem Formen der Referenzialität, der Gemeinschaftlichkeit und der Algorithmizität sowie eine Verstärkung der Rolle von Authentizität als Wert, siehe: Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp 2021 [2016], S. 12–13.

109 Ebd., S. 21–22.

110 R. Cover: *Becoming and Belonging*, S. 62; C. Thimm: *Ökosystem Internet*, S. 23.

111 Giaocomuzzi, Renate: »Der »soziale« Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle«, in: Sebastian Böck, Julian Ingelmann, Kai Matuszkiewicz, Friederike Schruhl (Hg.): *Lesen X.o. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*, Göttingen: V&R unipress 2017, S. 109–125, hier: S. 119.

112 Ebd., S. 113–114.

113 Penke, Niels; Werber, Niels: »Medien der Literatur. Zur Einleitung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49/3 (2019), S. 369–373, hier: S. 370.

114 Siehe H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 33–35; van Crevel, Maghiel: *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden: Brill 2008, S. 37; van Crevel, Maghiel: »Walk on the Wild Side. Snapshots of the Chinese Poetry Scene«, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/walk-on-the-wild-side>, geprüft am 29.01.2019.

Gerade Autor:innen, die ihr Schreiben auf Social-Media-Plattformen begonnen haben und dort quasi literarisch sozialisiert wurden, wie etwa die ›Instapoets‹ auf der Plattform Instagram, verfolgen darum häufig eine »tactic of honesty«¹¹⁵: Sie inszenieren eine Einheit von Biografie und Text, von lyrischem und realem Ich, die sich in der Rezeptionserwartung von digitaler Authentizität in vielen Fällen als äußerst erfolgreich erweist. Tatsächlich ist die Erwartung an eine solche Einheit von Autor:in und Sprecher:in auf Social-Media-Plattformen offenbar so naturalisiert, dass sie die Interpretation selbst dann bestimmt, wenn eine Autorin explizit versucht, ihre Texte als fiktional oder nichtbiografisch zu markieren. So beschreibt etwa die Autorin Sarah Berger in einer Podiumsdiskussion, dass ihre Beiträge auf Twitter von Leser:innen stets als persönliche Befindlichkeitsäußerungen verstanden und entsprechend kommentiert würden, obwohl sie in der Selbstbeschreibung ihres Accounts darauf verweise, dass es sich um einen literarischen – und das heißt für Berger offenbar auch: fiktionalen – Blog handele.¹¹⁶ Die normativ wirksame Authentizitätsästhetik der Sozialen Medien macht diese mithin zu einem idealen Publikationsraum für Schreibweisen, die eine Aufhebung der Trennung zwischen Text und Autor:in als Akt der kritischen Verletzbarkeit inszenieren.

2.5 Intimierte Öffentlichkeiten

Allerdings qualifiziert die potenzielle Gleichsetzung eines Textes mit seinem oder seiner Autor:in allein natürlich noch keine Schreibweise als *radikal* verletzbar. Von radikaler Verletzbarkeit lässt sich erst dann sprechen, wenn auch eine offensive Thematisierung beschämender, das Subjekt in seinem Kern betreffender Themen (und die Verwendung entsprechender literarischer Formen) vorliegt, die unter ›normalen‹ Umständen nicht öffentlich gemacht werden würden. Tatsächlich lassen sich Social-Media-Plattformen, zumindest in Hinblick auf den inhaltlichen Aspekt, auch hier als besonders geeignete Räume für ein radikal verletzbares Schreiben beschreiben, weil auf ihnen die Grenze zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit zunehmend neu verhandelt wird, oder, anders gesagt: weil Öffentlichkeit auf ihnen die Eigenschaften des Privaten annimmt.

Simone Winko hat bereits 1997 in einer Untersuchung zur Selbstinszenierung von Autor:innen im Internet – in einer Zeit also, die sich noch deutlich dem Web 1.0 zuordnen lässt, und bei Akteur:innen, die beruflich eindeutig im Literaturbetrieb und nicht auf Social-Media-Plattformen sozialisiert wurden – eine erstaunlich Bereitschaft dazu festgestellt, intime Informationen im Internet bereitzustellen, die man in klassischeren Kommunikationsformaten des Literaturbetriebs, wie

115 Taylor: *The Queen and the Laureate*, S. 24.

116 Franzen: *Autorinnen im Internet*.

etwa dem Klappentext, eher zurückhalten würde.¹¹⁷ Dies gilt in deutlich gesteigertem Maße für die heutige primäre wie sekundäre literarische Kommunikationen auf Social-Media-Plattformen, wobei die dort vorherrschende »digital intimacy«¹¹⁸, genau wie digitale Authentizität, vor allem eine *sprachlich hergestellte* Intimität ist. Wenn die physische Abwesenheit eines direkten Gegenübers es zu Beginn der frühen Neuzeit mit dem Wechsel von einer oral geprägten Kultur zu einer Kultur der Schriftlichkeit notwendig machte, »Semantiken und kommunikative Stile zu entwickeln, die Co-Präsenz und Authentizität simulieren«¹¹⁹ (und sich beispielsweise in neuen Praktiken des Briefeschreibens zeigten¹²⁰), so sind auch nun Schreibweisen und Codes gefragt, mit denen sich die Intimität, die sonst durch die physische Anwesenheit eines Gegenübers und die Flüchtigkeit der gesprochenen Sprache entsteht, sprachlich nachbilden lässt.¹²¹ Die heutige Schreibsituation unterscheidet sich allerdings in Bezug auf ihre Öffentlichkeit wesentlich von der des 18. Jahrhunderts: Im Unterschied zu Briefen, die in der Regel nur von der für sie bestimmten Adressat:in gelesen werden, findet Kommunikation in den Sozialen Medien zumeist für jede:n einsehbar statt. Dennoch erinnert ihre sprachliche Form keineswegs an andere Anlässe öffentlicher Kommunikation, wie etwa eine Rede oder eine Pressemitteilung, sondern eher an deren Gegenteil: an ein privates, informelles Gespräch.¹²²

Das heißt: einerseits ist sie zumeist »phatic in nature«¹²³, dient also zuerst dem Zweck, soziale Bindungen zu erhalten und zu verstärken, und erst danach der Vermittlung von anderen Informationen. Andererseits beinhaltet sie das Veröffentlichende von Informationen, die offline kaum auf öffentlichen Kanälen kommuniziert werden – intime Informationen also, die man zum Beispiel nicht in Arbeitskontexten oder vor fremden Menschen äußern würde, von denen sie auf Social-Media-Plattformen aber de facto eingesehen werden könnten. Sam Hinton und Larissa Hjorth konstatieren angesichts dieser erstaunlichen Offenheit hinsichtlich privater Informationen in den Sozialen Medien einen regelrechten »intimacy turn«¹²⁴ der öffentlichen Kommunikation, der zu einer Erosion der Trennung zwischen öffentlichen und privaten Räumen geführt habe. Anhand einer Reihe von Beispielen auf Facebook zeigen sie, dass dieser *turn* durch die (oft falsche) Annahme eines exklusiven, geschützten Raums zustande kommt: Selbst, wenn man weiß, dass die ei-

117 Siehe S. Winko: *Lost in Hypertext*, S. 520.

118 A. Marwick, d. boyd: *I Tweet Honestly, I Tweet Passionately*, S. 118.

119 E. Wagner: *Intimierte Öffentlichkeiten*, S. 64.

120 Vgl. Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 2003 [1999], S. 175.

121 Vgl. S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 85.

122 Vgl. ebd., S. 207.

123 A. Marwick, d. boyd: *I Tweet Honestly, I Tweet Passionately*, S. 118.

124 S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 3.

genen Veröffentlichungen auf Social-Media-Plattformen allgemein einsehbar sind, schreibt und publiziert man sie *mit dem Gefühl*, nur zu einem sehr bestimmten Publikum zu sprechen, das man aber zugleich nicht namentlich benennen könnte – oder, wie Kate Kovalik und Jane Scott Curwood eine Instagram-Dichterin zitieren: »It's private *even though* it's a public account.«¹²⁵

Im Gegensatz zur Intimitätspraktik des Briefeschreibens, wie sie gegen Ende der frühen Neuzeit aufkommt, richtet sich digitale Intimität also nicht an eine einzelne Person oder eine klar definierte Gruppe von Adressat:innen, deren physische Abwesenheit durch bestimmte Kommunikationsformen überbrückt werden soll. Stattdessen ist für sie charakteristisch, dass zwar eine solche Intimitätsinduzierende Kommunikationsform gewählt wird, man aber eben gerade *nicht* weiß, an wen sie sich konkret richtet. Es geht auf Social-Media-Plattformen also um das Herstellen einer *Intimität ohne konkreten Adressat:in*, das heißt, um eine »ambient intimacy«¹²⁶, die sich eher als intime Gesamtatmosphäre denn als Herstellung einer Verbindung zu einer bestimmten Person beschreiben lässt. Es ist diese generelle Atmosphäre des öffentlich-intimen Sprechens, in die Autor:innen radikal verletzbarer Texte hineinschreiben. Die Öffentlichkeit, an die sie ihre Texte richten, ist eben nicht wirklich öffentlich – zumindest nicht im Sinne gängiger politik- oder medienwissenschaftlicher Definitionen. Stattdessen handelt es sich um eine »persönliche«¹²⁷ oder sogar »intimisierte«¹²⁸ Öffentlichkeit, die gekennzeichnet wird durch »die eigentümliche Verschränkung von dem Gefühl, unter sich zu sein und gleichzeitig vor einem großen Publikum zu sprechen«¹²⁹.

Diese paradoxe Gleichzeitigkeit von sprachlich hergestellter Intimität und der Abwesenheit konkreter Adressat:innen macht das Genre von Texten wie etwa Stefanie Sargnagels Facebookposts oder Ianina Ilitchevas Tweets aus. Sie erinnern zwar an Tagebucheinträge, markieren aber zugleich das Wissen darum, dass diese vermeintlichen Tagebucheinträge öffentlich einsehbar sind. Der entscheidende Punkt für dieses Schreiben, diesen Stil, ist: Es wird zwar ein Publikum angenommen, direkt adressiert und eingeladen, beinahe voyeuristisch an intimen Informationen teilzuhaben – diese Einladung ist aber nur deswegen möglich, weil das konkrete Publikum unbenannt, anonym bleibt.

Ein solcher »sense of intimacy *within* anonymity«¹³⁰ muss notwendigerweise prekär und empfindlich für Verletzungen und Missverständnisse bleiben. Gera-

125 Kovalik, Kate; Curwood, Jen Scott: »#poetryisnotdead. Understanding Instagram Poetry Within a Transliteracies Framework«, in: *Literacy* 53/4 (2019), S. 185–195, hier: S. 193 (meine Hervorhebung).

126 C. Dworkin: *Poetry in the Age of Consumer-Generated Content*, S. 683.

127 J.-H. Schmidt: *Social Media*, S. 30.

128 E. Wagner: *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 122.

129 Ebd.

130 S. Smith, J. Watson: *Virtually Me*, S. 80 (meine Hervorhebung).

de weil eine genaue Vorstellung des Publikums die spezifische Intimität dieses Schreibstils unterlaufen würde, kann der Raum, in dem geschrieben und publiziert wird, nicht durch eine eindeutige Publikumsdefinition geschlossen werden. Der Ausschluss von nicht-gemeinten Adressat:innen – die Sicherheit, dass niemand diese intimen Bekenntnisse liest, der nicht sorgfältig mit ihnen umgeht – kann also nur durch die sehr weiche Barriere eines sprachlichen Codes, eines Jargons oder Soziolektivs zu erreichen versucht werden, der ein bestimmtes Publikum einladen und ein anderes eher abweisen soll.¹³¹

Diese spannungsgeladene Grundsituation macht einen Teil der potenziellen Verletzbarkeit von Texten in den Sozialen Medien aus: Es besteht immer die Möglichkeit, dass das von der individuellen Autorin imaginierte Publikum sich von den tatsächlichen Leser:innen ihres Profils, Blogbeitrags oder Tweets unterscheidet.¹³² Dass die potenzielle Rezeption, die potenziellen Les- und Deutungsarten eines Textes von seiner Autorin nicht kontrolliert werden können, gilt natürlich für alle literarischen Texte. Dieses grundlegende Charakteristikum von Öffentlichkeit erhält aber eine andere Brisanz, wenn die Trennung von Autorin und Text aufgehoben wird und die Inhalte der Texte so intim sind, dass die Autorin sich selbst beziehungsweise ihre soziale Position mit der Veröffentlichung des Textes gefährdet. Die Radikalität dieser Verletzbarkeit besteht, wie schon mehrfach betont, darin, dass sie nicht nur eine ästhetische Entscheidung ist, sondern reale lebensweltliche Konsequenzen für ihre Autor:innen hat.

Wenn Beiträge in den Sozialen Medien »weder in den leeren Raum des Null-Publikums noch in den unbestimmten Raum des Massenpublikums hinein geschrieben werden«¹³³, dann handelt es sich bei diesem ambivalenten, intimisiert-öffentlichen Zwischen-Raum auch um einen idealen Raum für radikal verletzbares Schreiben: Einen Raum, in dem die überwiegende Mehrheit der Teilnehmer:innen das Gefühl hat, sie spräche nur mit der eigenen Peer Group oder Community, tatsächlich aber komplett öffentlich spricht. Wenn auf Social Media mithin inhaltlich das Private öffentlich und stilistisch das Öffentliche privat wird, wenn diese Plattformen also aufgrund ihrer kulturellen, formalen und sprachlichen Affordanzen einen Raum der »öffentlichen Idiome privater Gefühle«¹³⁴ darstellen, dann ist es nur folgerichtig, dass dieser Raum auch Platz zum Verhandeln genau derjenigen Scham bietet, die andernorts Themen, Personen und Erfahrungen in die Stille des Privaten verdrängt.

131 Vgl. S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 188.

132 Vgl. A. Marwick, d. boyd: *I Tweet Honestly, I Tweet Passionately*, S. 115.

133 Trilcke, Peer: »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogtop-Analyse«, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 7/2 (2013), S. 1–54, hier: S. 17.

134 C. Dworkin: *Poetry in the Age of Consumer-Generated Content*, S. 683, meine Übersetzung.

2.6 Context Collapse

Destabilisierte (Kon-)Texte, Destabilisierte Gattungsgrenzen

Diese besondere Eignung von Social-Media-Plattformen für ein proaktiv verletzbares Schreiben gilt umso mehr, als sich auf ihnen durch das Zusammenfallen privater und öffentlicher Räume häufig ›peinliche‹ Momente ergeben. Ein solches Konvergieren zuvor getrennter sozialer Räume und Rollenerwartungen im uniformen Stream von Plattformen wie Facebook oder Twitter bezeichnet die Medienwissenschaftlerin danah boyd als »context collapse«¹³⁵. Während sich, boyd zufolge, soziale Kontexte und die damit verbundenen Kommunikationsstile und Selbstperformances offline meist trennen lassen – man also beispielsweise bei einem Familiensessen anders spricht und handelt als bei einem beruflichen Vorstellungsgespräch oder auf der Geburtstagsfeier einer Freundin – fallen all diese Kontexte in der intimisierten Öffentlichkeit des Facebook-Feeds oder der Twitter-Timeline, zumindest potenziell, zusammen: »[S]ocial network sites [...] flatten[] multiple audiences into one.«¹³⁶ Es kommt zum »presence bleed«¹³⁷, einem Ineinanderlaufen zeitlich und räumlich getrennter Rollenperformances in permanenter Gegenwart, in der verschiedene Präsentationsformen des Selbst verschmelzen und die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen, zwischen persönlichen und professionellen Identitäten nicht mehr klar abgesteckt sind.

Social-Media-Nutzer:innen werden so immer wieder »von der Öffentlichkeit ihrer [eigenen] Mitteilungen überrascht«¹³⁸. So äußert etwa Stefanie Sargnagel in ihren Facebook-Posts – auch und gerade in denjenigen, die zu einem späteren Zeitpunkt in Buchform zweitveröffentlicht wurden – Verwunderung oder gar Irritation über das Interesse für ihre Texte von Seiten etablierter Institutionen des literarischen Feldes wie Verlagen oder Literaturhäusern, an die sie sich mit ihrem Schreiben selbst (zumindest suggeriert sie das mit ihrer inszenierten Überraschung) gar nicht wenden wollte:

»Große deutsche Verlage schreiben mich plötzlich an: ›Wir haben gehört, Ihre kurzen Texte kommen gut an. Wir wären daher interessiert, aber nur an LANGEN Texten. Oder Kurzgeschichten. Das ist so, wie Ihre kurzen Geschichten, nur LÄNGER. LÄNGER IST BESSER! LÄNGER, LÄNGER, LÄNGER, WIE UNSERE LANGEN SCHWÄNZE!«¹³⁹

135 D. boyd: Social Network Sites as Networked Publics, S. 52.

136 A. Marwick, d. boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately, S. 122.

137 Gregg, Melissa: Work's Intimacy, Cambridge: Polity Press 2011, S. 2.

138 E. Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten, S. 56.

139 Sargnagel, Stefanie.: Statusmeldungen, Reinbek: Rowohlt 2018, S. 90–91.

Eine solche Konfrontation mit einem nicht intendierten Publikum führt für reguläre Social-Media-Nutzer:innen zu Missverständnissen, zu »Peinlichkeiten und Fremdschämen«¹⁴⁰. Für Autor:innen wie Dodie Bellamy, Yu Xiuhua oder Ianina Ilitcheva aber, deren Schreiben auf derartige Verunsicherungen ausgelegt ist, stellt genau diese vorprogrammierte Vermischung von Rezeptionskontexten eine Affordanz ihrer Arbeit dar: Sie brauchen die kommunikative Atmosphäre und das potenzielle Risiko einer intimisierten Öffentlichkeit, in der sich Texte nicht an die Allgemeinheit, sondern an ein ganz bestimmtes und zugleich notwendigerweise nicht exakt definiertes Publikum richten. Da dessen Zusammensetzung sich aus der sozial-medialen Umgebung und dem Kommunikationsstil der jeweiligen Plattform ableitet, kann sie sich jederzeit verändern.¹⁴¹ So hat die »imagined audience«¹⁴² dieser Autorinnen, genauso wie die aller Social-Media-Nutzer:innen, einerseits immer den Charakter einer Community, mit aller dazugehörigen soziokulturellen Intimität.¹⁴³ Andererseits, und das ist an dieser Stelle mindestens ebenso stilprägend, lebt sie davon, niemals in Gänze bekannt und damit potenziell auch bedrohlich zu sein.

Context Collapse bedeutet aber nicht nur, dass man zu sehr unterschiedlichen Publikula spricht, obwohl man nur ein ganz bestimmtes im Kopf hat. Sie bedeutet im Umkehrschluss auch, dass sich unterschiedlichste Inhalte in einem Medium, auf einer Anzeigefläche vermischen und dort durch die »listenförmige Anordnung [...] in eine relative Vergleichbarkeit«¹⁴⁴ gerückt werden: Wenn alle Inhalte in einem einzigen, aus Sicht der Konsument:in zunächst ungeordneten, permanent weiterlaufenden Newsfeed angezeigt werden, dann heißt das auch, dass rein formal keine Trennung von literarischer und anderweitiger Kommunikation stattfindet.¹⁴⁵ Alle Inhalte stehen erst einmal gleichberechtigt nebeneinander, und ob es sich um Texte handelt, die mit einem literarischen (Selbst-)Verständnis verfasst und gelesen werden oder nicht, ist im Zweifelsfall gar nicht so leicht auszumachen, weil die hierfür etablierten Legitimationssymbole fehlen. Diese technische Affordanz kommt einem radikal verletzbaren Schreiben offensichtlich zugute: Einen Teil seiner Radikalität bezieht dieses ja eben aus dem Anspruch, sich einer Hinterfragung seiner literarischen Legitimität auszusetzen, indem sie auf Symbole und Sprachcodes, auf Literarizitäts- und Fiktionalitätsmarker verzichtet, die diese eindeutig markieren würden.

Die Vermischung unterschiedlichster Inhalte auf einer einzigen Anzeigefläche stellt aber noch in einer weiteren Hinsicht eine Affordanz für radikal verletzbares

140 E. Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten, S. 56.

141 Vgl. A. Marwick, d. boyd: I Tweet Honestly, I Tweet Passionately, S. 115.

142 Ebd., S. 130.

143 Vgl. S. Hinton, L. Hjorth: Understanding Social Media, S. 44.

144 Vgl. E. Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten, S. 102–103.

145 Vgl. W. Kuang: Social Media in China, S. 170.

Schreiben dar: Sie verunsichert die im (zumindest deutschen) Literaturbetrieb nach wie vor meist getrennten Sphären von *high* und *low*, von E- und U-Kultur. Konkret heißt das: Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Überschreitung von (bisher gültigen) Privatsphärengrenzen, die sich online durch *Context Collapse* und *Presence Bleed* vollzieht, und der Überschreitung, dem Exzess in den Texten, die sich einer verletzbaren Ästhetik bedienen. Denn in ihnen mischen sich, wie in den Feeds, in die sie eingebettet sind, Elemente, die üblicherweise nicht dem literarischen oder künstlerischen Bereich zugeordnet werden, weil sie als rein popkulturell, als kommerziell, platt, kitschig, naiv, banal oder zu persönlich gelten, mit solchen, die sich auch in einer konservativen Definition eindeutig als literarisch identifizieren lassen. Wie sich an den Feuilletondebatten um diese Texte erkennen lässt, erwächst daraus auch eine Verunsicherung der Definition des Literarischen selbst, die nicht selten als Angriff auf etablierte Qualitätskriterien und Institutionen interpretiert wird.¹⁴⁶

Exemplarisch zeigt sich eine solche Verunsicherung der Trennung zwischen Hochliteratur und Genre etwa im Werk von Dodie Bellamy, dessen Transgressivität sich (auch) aus einer Vermischung des ›Niedereren‹ und des ›Gehobenen‹ speist, mit der Bellamy, der Literaturwissenschaftlerin Kaye Mitchell folgend, »fundamental ›mechanisms of ordering and sense-making‹ in Western cultures«¹⁴⁷ hinterfragt. Tatsächlich ist es die von Bellamy praktizierte Vermischung von ›billigen‹ und kitschigen Elementen, von der tagebuchartigen Schilderung emotionaler Ausbrüche und peinlicher Situationen sowie dem ironiefreien Genuss popkultureller Artefakte einerseits und von Reflexionen kritischer Theorie andererseits, die ihr Werk zugleich radikal und verletzbar macht – und die in erstaunlicher Weise den Aufbau eines Social-Media-Feeds widerspiegelt.¹⁴⁸

Die Vermischung von Sphären, die eigentlich getrennt bleiben sollten – »the body's capacities for reaching out and spilling across domains we would like to keep separate«¹⁴⁹ – lässt sich Elspeth Probyn zufolge als eine grundlegende Voraussetzung für das Entstehen von Scham verstehen. Es ist darum auch diese Kapazität des Körpers wie des Feeds, aus- und überzulaufen, zu lecken, sauber getrennte Bereiche miteinander zu vermischen und zu kontaminieren, die Social-Media-Plattformen zu einem produktiven Ort für die literarische Erkundung von Verletzbarkeit macht.

146 Ich untersuche einige dieser Definitionskämpfe in Kapitel 4.2.

147 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 167.

148 Ebd., S. 165.

149 Probyn, Elspeth: *Carnal Appetites. Foodsexidentities*, London: Routledge 2000, S. 9.

2.7 Hauptsache nebensächlich

Das Soziale an den sozialen Medien

Wenn ein literarischer Text zwischen Buchdeckeln in der Regel zuerst als Kunstwerk wahrgenommen wird, das als solches idealerweise frei von heteronomen Funktionsansprüchen sein sollte, dann wird ein literarischer Text in den Sozialen Medien im Gegensatz dazu in erster Linie als Bestandteil einer fortwährenden Konversation interpretiert, der einen sozialen Zweck erfüllt und darum eng mit anderen lebensweltlichen Kontexten verwoben ist. Schließlich sind Social-Media-Plattformen mediale Räume, die explizit zum Zweck der Konversation designt wurden – und zwar insbesondere der beiläufigen, lockeren Konversation, die sich als »ein Plaudern in Schriftzeichen, in Bildzeichen, in Klangzeichen [rund um das] Marginale und Nebensächliche«¹⁵⁰ organisiert.

Technische und kommunikationskulturelle Affordanzen der Sozialen Medien laden also zum Sprechen über vermeintlich banale Alltagsthemen ein. Die Arbeit mit profanierten (Sprach-)Formen und die Thematisierung von banalisierten, alltäglichen Inhalten spielen aber ebenso eine Rolle für radikale Verletzbarkeit als feministische Kunstpraxis. Denn auch sie wendet sich Formen und Inhalten zu, die qua Banalisierung aus dem Bereich der (Hoch-)Kultur ausgeschlossen und zugleich oft als weiblich markiert werden: Plauderei, Klatsch und Kitsch sowie die alltäglichen Geschichten von ganz gewöhnlicher Angewiesenheit auf die Anerkennung durch Andere, von »niederem« Themen wie Care- und Reproduktionsarbeit also. Dodie Bellamy fasst diese Verbindung von Genre, Alltagskultur und Weiblichkeit in einem Interview mit der folgenden Formulierung zusammen: »[T]o write from the position of one's femaleness is still to commit oneself to low culture.«¹⁵¹

Der Grundmodus der Alltäglichkeit und die *Atmosphäre der Beiläufigkeit* auf Social-Media-Plattformen, die sich als kommunikationskulturelle Affordanzen eines in diesem Sinne weiblichen Schreibens verstehen lassen, entstehen unter anderem durch die »immer wieder erfolgte Neuerung«¹⁵² des Newsfeeds, die einzelne Beiträge sehr rasch gegen andere austauscht und damit das Gegenteil jener überzeitlichen Qualität erzeugt, die klassischerweise als Merkmal gehobener Literatur gilt. Hinzu kommt, dass sich die meisten Social-Media-Plattformen als Applikationen auf mobilen Endgeräten ortsunabhängig ins Alltagshandeln ihrer Nutzer:innen integrieren lassen und so einen Eindruck von »liveness«¹⁵³, von gefühlter Echtzeitkommunikation und pausenloser Verbundenheit suggerieren.¹⁵⁴ Stine Lomborg beschreibt

150 H. Schulze: Ubiquitäre Literatur, S. 141.

151 K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 165.

152 E. Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten, S. 107.

153 S. Lomborg: Social Media, Social Genres, S. 204.

154 Vgl. X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 33.

den Modus, in dem Nutzer:innen auf Social-Media-Plattformen lesen, schreiben und schauen, dementsprechend als eine charakteristische Kombination aus »ambient accessibility and peripheral awareness«¹⁵⁵.

Dieser Rezeptionsmodus bedingt eine oberflächliche, lockere Sozialität, die sich wesentlich auch auf den Sprachgebrauch in den Sozialen Medien auswirkt. Die Linguistin Gretchen McCulloch verwendet zur Beschreibung dieses sprachlichen »Ambientes« das Bild eines halb zufälligen Flurgesprächs: Das Newsfeed einer Social-Media-Plattform könne man sich vorstellen wie den belebten Flur in der Mittagspause, wo es dank der Informalität des Orts und der Ephemeralität der Situation zu den »wirklich interessanten« Gesprächen käme. Vergleichbar mit anderen »third places«¹⁵⁶ wie etwa dem Café, der Kneipe oder auch einem ungeplanten Treffen auf der Straße, biete das Social-Media-Feed einen halb-öffentlichen Ort, an dem man jederzeit kommen oder gehen kann und dem daher der Charakter der spielerischen, offenen und überraschenden Konversation und der entsprechenden sprachlichen Codes anhafte.¹⁵⁷

Dieses Klima nimmt Einfluss auf die Literaturproduktion, die auf Social-Media-Plattformen stattfindet. So hat etwa Heather Inwood für den Bereich der chinesischen Gegenwartsliteratur nachgewiesen, dass das Internet dort bisher nicht, wie oft erwartet, hauptsächlich multimediale, experimentell-avantgardistische Gedichte hervorgebracht, sondern vor allem zu einer Kolloquialisierung der lyrischen Sprache geführt hat:

»[F]or many online groups the joy of the Internet lies in the speed with which poems can be produced and critiqued by fellow poet-citizens, thus facilitating connections between texts, poets, and communities. The result is a tendency toward an ever more free-flowing, chatty style of verse.«¹⁵⁸

In ähnlicher Weise beschreiben Kovalik und Curwood den Verlauf der Schreibprozesse von englischsprachigen Instapoets als »spontaneously and reactively«¹⁵⁹ – eben: wie im Modus eines (mündlichen) Gesprächs – und halten als Schlussfolgerung fest: »Poetry therefore becomes an authentic, integrated aspect of their daily lives.«¹⁶⁰ Als charakteristisch für die Kunst- und Literaturproduktion in den Sozialen Medien lässt sich offenbar mit der Medienwissenschaftlerin Jean Burgess

155 S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 172.

156 McCulloch übernimmt den Begriff von Ray Oldenburg, siehe: Oldenburg, Ray: *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart of the Community*, New York: Marlowe & Company 1989.

157 G. McCulloch: *Because Internet*, S. 220–228.

158 H. Inwood: *Verse Going Viral.*, S. 77.

159 K. Kovalik, J. S. Curwood: *#poetryisnotdead*, S. 193.

160 Ebd.

eine Art »vernacular creativity«¹⁶¹ konstatieren: Während Kreativität im modernen Kultur- und Literaturbetrieb implizit als alleinige Domäne einer professionalisierten Elite – der Künstler:innen und Autor:innen – verstanden wird, wird in Zeiten von *user-created content* (wieder) sichtbar, dass Kreativität eine Tätigkeit ist, der alle Menschen nachgehen – auch in Erscheinung von Hobbies wie Wohnungsdekoration, Basteln, Tagebuchschreiben oder Stricken. Einem ähnlichen Gedankengang folgend bezeichnet McCulloch Internetkunst, wie zum Beispiel Memes, als »folklore« und zieht Parallelen zu »volkstümlichen« Formen wie »dirty limericks, ghost stories, and pranks«¹⁶².

Die sozialen Medien, so ließe sich zusammenfassen, bieten also Raum für das Praktizieren eines populären, geradezu volkstümlichen, in jedem Fall aber zur Partizipation und Aneignung *einladenden* Genres.¹⁶³ Dieses Genre stellt insofern eine Herausforderung an den Literaturbetrieb dar, als es sowohl den Autorschafts- als auch Literaturbegriff vom Kriterium der Professionalität löst. Es korrespondiert also nicht nur mit der online vorherrschenden Authentizitätsästhetik, sondern auch mit dem Ethos der Amateur:in in emanzipatorischen Literaturbewegungen: Mit ihm teilt es den politischen Impetus, zu befragen, wer warum als legitime:r Künstler:in eingestuft und mit dem entsprechenden symbolischen und kulturellen Kapital versehen wird und wer nicht.

2.8 Schriftliche Mündlichkeit

Eine wichtige Affordanz für verletzbare Schreibweisen auf Social-Media-Plattformen sehe ich nicht zuletzt im Sprachwandel, der sich in den letzten zwanzig Jahren durch die Verbreitung digitaler Kommunikationsformen ereignet hat. Das liegt zum einen an den Themen und Stilformen, die er begünstigt, und zum anderen daran, dass er nicht nur mit den etablierten Normen für literarische Sprache kollidiert, sondern noch grundlegender: mit der Medialität und der Wissensordnung des gedruckten Buchs.

Dieser Sprachwandel umfasst, in seinem Kern, eine nur scheinbar paradoxe Rückkehr des Mündlichen in der Form des Schriftlichen. Mit der Etablierung

161 Zitiert nach: S. Hinton, L. Hjorth: *Understanding Social Media*, S. 61.

162 G. McCulloch: *Because Internet*, S. 261.

163 Siehe hierzu auch Felix Stalders These der Herausbildung einer »eigentlich[] digitale[n] Volkskultur des Remix und Mashup«, etwa in der Form von Memes oder ähnlichen digitalen Adaptionen: »Die Gemeinsamkeit mit der traditionellen Volkskultur, im Gesangsverein oder anderswo, liegt darin, dass Produktion und Rezeption, aber auch Reproduktion und Kreation, weitgehend zusammenfallen. Die aktive Teilnahme verlangt zwar eine gewisse Fertigkeit, ein gewisses Interesse und Engagement, meist aber kein außergewöhnliches Talent« (F. Stalder: *Kultur der Digitalität*, S. 124).

von Email, SMS, Chatprogrammen und Instant-Messaging-Diensten hat sich ein überwiegender Teil der Alltagskommunikation ins Schriftliche verlagert. Entgegen der Feuilletonklage vom ›Ende des Lesens‹ dürfte es keinen Zeitpunkt in der Geschichte gegeben haben, an dem so viele Menschen so viel geschrieben und gelesen haben wie heute – nur eben nicht notwendigerweise in Buchform, und nicht notwendigerweise innerhalb der aktuell gültigen Kriterien des Literarischen.¹⁶⁴ Die neuen Funktionen, die die Schriftlichkeit nun übernimmt, verändern ihren Charakter grundlegend: Mit ihnen übernimmt sie zunehmend auch Charakteristika gesprochener Sprache.

Sowohl Heather Inwood als auch Kate Kovalik und Jen Scott Curwood zeigen in ihren Studien, dass Online-Plattformen und mobile Endgeräte durch ihre grundsätzliche Ausrichtung auf Kommunikation, durch die Geschwindigkeit, mit der sie diese quasi in Echtzeit ermöglichen, und durch ihre Integration in den Alltag eine Entwicklung angestoßen haben, in der online verfasste Texte immer mündlicher, umgangssprachlicher, soziolektaler, konversationeller, und damit immer stärker auf den Beweis von Gruppenzugehörigkeit ausgerichtet werden.¹⁶⁵ Berit Glanz bezeichnet dieses sprachliche Register, in Anlehnung an das Nähe-Distanz-Modell von Koch und Oesterreicher,¹⁶⁶ als »konzeptionelle Mündlichkeit«¹⁶⁷, die auch für online publizierte literarische Texte ihre Gültigkeit hat.

Umschreibungen wie »Charakter der Mündlichkeit«¹⁶⁸ oder »lettered quasi-orality«¹⁶⁹ verweisen auf die Tatsache, dass Schriftlichkeit online und in digitaler Kommunikation ein Merkmal erlangt, das bisher fast exklusiv mit mündlicher Sprache assoziiert war: Informalität. McCulloch fasst diesen informellen Charakter wie folgt zusammen:

»Writing has become a vital, conversational part of our ordinary lives. [...] What's changed is that writing now comes in both formal and informal versions, just as speaking has for so long. We write all the time now, and most of what we're writing is informal.«¹⁷⁰

Dieser Sprachwandel ist auch ein epistemischer Wandel: Er bedeutet eine andere literarische Ordnung als die moderne Kultur des gedruckten Buchs mit ihrer (häu-

164 Vgl. H. Schulze: Ubiquitäre Literatur, S. 27.

165 Vgl. auch G. McCulloch: Because Internet, S. 26.

166 Siehe: P. Koch, W. Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz.

167 B. Glanz: Bin ich das Arschloch hier, S. 112.

168 E. Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten, S. 90.

169 Pettitt, Thomas: »Media Dynamics and the Lessons of History. The ›Gutenberg Parenthesis‹ as Restoration Topos«, in: John Hartley, Jean Burgess, Axel Bruns (Hg.), A Companion to New Media Dynamics, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 53–72, hier: S. 63.

170 G. McCulloch: Because Internet, S. 2–3.

fig gegenderten) Trennung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Expertentum und Amateurstatus, E- und U-Literatur, Öffentlichkeit und Privatsphäre, Produktion und Reproduktion, und er umfasst andere Kriterien für die Legitimität einer öffentlichen Äußerung im Allgemeinen wie für die Qualität eines literarischen Textes im speziellen. Das eröffnet Spielräume für andere Autor:innen und für ein anderes Publikum, das vielleicht zum ersten Mal in seiner Lesebiografie öffentlich einsehbar Texte vorfindet, die ihm ein konkretes Identifikationsangebot machen, wie die Youtuberin Ariel Bissett in ihrer Dokumentation *#poetry* am Beispiel von Instapoetry und ihrer Popularität insbesondere bei jungen, weiblichen Leserinnen nahelegt:

»You cannot easily fit women into a structure that is coded as male. You have to change the *structure*. I see Instapoetry as a restructuring, or at the bare minimum a new structuring, a second structure. [...] This ecosystem is simply looking for different attributes.«¹⁷¹

Mit der Sprache verändern sich also auch die Kriterien, anhand derer die Güte eines Textes, die Interessantheit einer Autorin bemessen werden. Die Oralisierung und Informalisierung der Schriftsprache in Social-Media-Kontexten öffnet ebenso wie die Normen von Authentizität und Nebensächlichkeit den Raum des Literarischen für Formen, Stile, Inhalte und Themen, die im dominanten Diskurs des Literaturbetriebs der letzten zweihundert Jahren oft nicht als »echte« Literatur galten. Von früheren Hinwendungen zu populären Formen und Inhalten, wie sie sich etwa in Leslie Fiedlers postmoderner Forderung »Cross the Border, Close that Gap«¹⁷² finden, unterscheiden sich diese Schreibweisen durch ihre Ernsthaftigkeit und die mit ihr verbundene Verknüpfung von Text und Lebenswelt: Wenn sie beispielsweise Kitsch oder Trash-Elemente in ihre Texte einfließen lassen, dann tun die entsprechenden Autor:innen das nicht nur in einem Modus spielerischer Ironie, sondern gegebenenfalls auch motiviert von tatsächlichem Interesse und tatsächlicher Berührung, und in ihren poetologischen Aussagen spielt der emanzipatorische Anspruch, Lebensrealitäten und Identitäten zu erzählen, die bisher literarisch kaum repräsentiert sind, weil sie nicht als legitime Themen für Literatur gelten, eine wichtige Rolle.

Wie aber drücken sich Informalität und schriftliche Mündlichkeit in der Internetsprache konkret aus? Neben Slang, Emojis und online-spezifischen Abkürzungen zeigen sie sich etwa in einer Vielzahl von Partikeln, die den Charakter

171 Bissett, Ariel: *#poetry*. Official Documentary, <https://www.youtube.com/watch?V=buz215ixgty>, 2018, geprüft am 21.12.2022.

172 Fiedler, Leslie: »Cross the Border, Close that Gap: Post-Modernism«, in: Bran Nicol (Hg.), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2002 [1968], S. 162–168.

des spontanen Gesprächs, bei dem nach Worten gesucht und im Sprechen erst formuliert wird, unterstreichen. Die Vermittlung eines Tonfalls, einer Emotionalität durch »Groß- und Kleinschreibung (HATE), wiederholte Buchstabenfolgen (haaaate), Auslassungen zwischen Buchstaben (h a t e)«¹⁷³ kommt ebenso zum Tragen wie die generelle Akzeptanz eines größeren Umfangs an sprachlicher Variation, als ihn die formelle Schriftsprache zulässt. Rechtschreib- und Grammatikregeln können gebrochen werden, ohne dass ein Text dadurch an Legitimität verliert; im Gegenteil gewinnt er sie in der Erwartungsatmosphäre digitaler Intimität oft gerade erst dadurch, dass er sich von formaler Korrektheit freimacht.

Gleichzeitig mit dem Abstand zwischen mündlicher und schriftlicher Sprachform schrumpft so auch die kategoriale Unterscheidung zwischen Autor:in und Leser:in, die sich seit der Entwicklung des modernen Literaturbetriebs mitsamt seines Konzepts von professioneller Autorschaft etabliert hat.¹⁷⁴ Die Nahbarkeit und Alltäglichkeit, die von einer solchen Demokratisierung des Schreibens bzw. Publizierens und ihrer sprachlichen Ausgestaltung als mündliche Schriftlichkeit ausgeht, steht natürlich in einem direkten Zusammenhang mit der konzeptuellen Beiläufigkeit von Social-Media-Plattformen, und trägt ebenso dazu bei, sie zu einem prädestinierten Ort für die Thematisierung all derjenigen Bereiche, Subjektpositionen und Lebenserfahrungen zu machen, die bisher nicht als legitime Inhalte für schriftliche Dokumente galten, weil sie als zu trivial, zu wenig durchdacht, zu unwesentlich, zu persönlich, zu irrational, zu alltäglich, zu flüchtig angesehen werden – und darum im Zentrum einer feministischen Verletzbarkeitspoetik stehen.¹⁷⁵

Zu den Charakteristika oralisierter Schriftlichkeit gehört auch der ephemere Charakter, den man für gewöhnlich mit Mündlichkeit assoziiert – oder zumindest seine Annahme. Wie im Bereich der intimisierten Öffentlichkeiten gilt auch hier, dass diese Stilform nicht einfach die Wiederkehr eines alten Phänomens in neuem Gewand darstellt. Schriftliche Mündlichkeit meint nicht eine Verschriftlichung von mündlichen Inhalten, etwa im Sinne einer Mitschrift oder einer Transkription, sondern eine grundlegend neue Sprachform, in der die Schriftlichkeit Eigenschaften des Mündlichen übernimmt, zugleich aber ihre schriftliche Form beibehält.¹⁷⁶

173 E. Wagner, *Intimisierte Öffentlichkeiten*, S. 74.

174 Vgl. G. McCulloch: *Because Internet*, S. 152–153.

175 Vgl. hierzu: G. T. Couser: *Memoir*, S. 42: »In the past, genres associated with women – particularly the diary – garnered little respect from critics. [...] In contrast to men's diaries, those of women often focused on domestic routines. They were rarely considered worthy of publication. The same was true of another private form of life writing: letters. Recently, however, the situation has changed dramatically. [...] Feminism has been one force behind this trend. In an age of electronic communication, the rise of the blog and e-mail has probably also helped to bestow significance on their analog forerunners.«

176 Internetsprache »is neither an imperfect transcript of casual speech nor a failed attempt at formal writing. Internet writing is a distinct genre with its own goals, and to accomplish those

Mithin trägt sie alle sprachlichen Anzeichen des Ephemereren, bleibt aber dennoch dauerhaft archiviert, häufig auch an Orten und in Kontexten, die der ursprünglichen Autor:in gar nicht bekannt sind.¹⁷⁷ Entsprechend spricht Stine Lomborg vom Internet als dem historisch ersten, dauerhaft öffentlich zugänglichen Archiv für medialisierte *Alltagskommunikation*.¹⁷⁸

Ganz ähnlich wie bei der »ambient intimacy«¹⁷⁹, der ungerichteten Intimität digitaler Räume, entsteht auch hier aus dem Verschmelzen zweier zunächst unvereinbar scheinender Extreme – der flüchtige Charakter der Mündlichkeit, das dauerhafte Archivierungspotenzial der Schriftlichkeit – ein Nährboden für radikal verletzbares Schreiben. Denn während die Ephemeralität eine Umgebung erzeugt, in der sich Intimes leichter sagen lässt, weil es in eine schnell vergängliche, nicht dauerhaft kompromittierende Form fällt, steckt in der Tatsache seiner dauerhaften Speicherung natürlich genau das Potenzial für eine Verletzbarkeit, die das Subjekt weit über den Moment der Äußerung hinaus betrifft.

Felix Stalder bezeichnet die Synthese sich scheinbar gegenseitig ausschließender Gegensätze, wie sie auch im Fall mündlicher Schriftlichkeit vorliegt, als kennzeichnend für die Kultur der Digitalität. Die neue Qualität dieser digitalen Synthese-Kultur erläutert er exemplarisch am Beispiel der vom österreichischen Drag-Performer Thomas Neuwirth kreierten Kunstfigur Conchita Wurst:

»Nicht die Brüche zwischen den Elementen der alten Ordnung stehen im Vordergrund, sondern deren Synthese in der Gegenwart. Conchita Wurst, die bärtige Diva, ist nicht zwischen widerstreitenden Polen zerrissen. Sie präsentiert vielmehr eine gelungene Synthese, etwas Neues, in sich Stimmiges, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass die Elemente der alten Ordnung (Mann/Frau) sichtbar sind und gleichzeitig transzendiert werden.«¹⁸⁰

Eine solche Gleichzeitigkeit, die Gegensätze nebeneinanderstehen lassen kann, ohne sie aufzuheben oder zu sublimieren, lässt sich auch, auf je eigene Weise, im Werk der drei Autorinnen beobachten, die ich im nächsten Kapitel als Beispiele für radikale Verletzbarkeit in der Literatur der Gegenwart lesen möchte.

goals successfully requires subtly tuned awareness of the full spectrum of the language« (G. McCulloch: *Because Internet*, S. 60).

177 Vgl. d. boyd: *Social Network Sites as Networked Publics*, S. 47.

178 S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 8.

179 M. Cross: *Bloggerati, Twitterati*, S. 136–137.

180 F. Stalder: *Kultur der Digitalität*, S. 99.

3. »Pushing towards discomfort«

Radikal verletzbare Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur

Die Texte, die ich im Folgenden lese, bewohnen instabile Räume. Als Leserin, die mit dem Konzept von *Text als Objekt* sozialisiert und ausgebildet wurde, stellt mich diese Instabilität vor Herausforderungen. Egal, ob ich von Manuskripten, Notizheften oder gedruckten Büchern ausgehe – solange ich Literarizität im Rahmen von Schriftlichkeit denke, sind meine Lese- und Analysestrategien verknüpft mit der Annahme der relativen Stabilität und Abgeschlossenheit eines materiellen Gegenstands. Diese materielle Stabilität gilt weder für online veröffentlichte Texte noch für ihre Kontexte. Es sind dabei nicht nur die Texte selbst, die sich durch eine besondere Flüchtigkeit und Veränderbarkeit auszeichnen, weil sie jederzeit von ihren Autor:innen gelöscht oder modifiziert (oder von anderen Nutzer:innen kommentiert, kopiert, angeeignet, weitergeschrieben, adaptiert, in neue Kontexte gestellt) werden können. Auch die Umgebung, in der ich einen Social-Media-Text sehe, bleibt sich nie gleich, weil sie bei jedem Seitenaufruf neu zusammengesetzt wird. Ein:e andere:r Leser:in kann direkt neben mir sitzen und zeitgleich denselben Tweet lesen – die Timeline, in der ihr dieser Tweet angezeigt wird, wird sich mit großer Wahrscheinlichkeit deutlich von meiner unterscheiden. Mehr noch: wenn ich selbst später am selben Tag denselben Tweet erneut aufrufe, wird sich seine Umgebung auf demselben Endgerät, im Kontext desselben Nutzer:innenkontos, ebenfalls verändert haben, weil diese bei jedem Aufruf neu zusammengesetzt wird – auf der Basis beständig mehr über mein individuelles Nutzungsverhalten lernender Algorithmen und aus einer ebenso beständig wachsenden Datenbank. Johanna Drucker spricht darum von *umstandsabhängigen Texten* (»conditional texts«¹) und hält die Bedeutung dieser Eigenschaft fest:

»This category of contingent and ephemeral documents can't be ›captured‹ [...]. A printout is a surrogate that cannot satisfy the need to show the choices and results

1 Drucker, Johanna: »Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities«, in: MATLIT: Materialidades Da Literatura 2 (1), 2014, S. 11–29, hier: S. 25.

or the field from which the document is drawn. A screenshot suffices as a snapshot, but loses the interaction with the living web. [...] If ever the principles of a Heraclitan flux were embodied in the very ontology/phenomenology of an artifact, it is here, now, in the fleeting immediacies through which a document composes itself for our eyes only and for an instant's disregard and then vanishes.«²

Ich kann bei der Beschreibung der Texte von Dodie Bellamy, Ianina Ilitcheva und Yu Xiuhua also nicht davon ausgehen, dass eine andere Leser:in ihnen in derselben Präsentationsform begegnet wie ich. Zugleich ist im vorangegangenen Kapitel bereits deutlich geworden, dass eine Trennung von Text und Kontext für Social-Media-Literaturen problematisch ist: Wenn Texte auf Social-Media-Plattformen, wie Thomas Wegmann festhält, immer als Teil eines Kommunikationszusammenhangs, einer »Verweisstruktur«³ gelesen und bewertet werden, dann macht die Interaktion eines Textes mit seinen Kontexten einen wesentlichen Teil seiner Komplexität aus. Man kann diesen Texten nicht gerecht werden, indem man sie jeweils »für sich« betrachtet, weil es, mit Drucker gesprochen, ein solches »für sich« schlicht nicht gibt:

»Coming to terms with conditional texts and ephemeral documents whose »conditionality« is always shifting within the life-cycle of their production and use brings us right up against the recognition that these »artifacts« are *not entities but events*, not things »discovered« by an inquiry but objects *constituted* by it.«⁴

Für diese doppelte Herausforderung des Kontexts – seine konstitutive Rolle bei zeitgleicher Unbeständigkeit – gibt es noch keine definitive methodische Lösung, was sicherlich nicht zuletzt an der zentralen Funktion liegt, die das Medium Buch seit ihrer Gründung für die Literaturwissenschaft einnimmt.⁵ Ich möchte darum einen Vorschlag des Sinologen Michel Hockx aufzugreifen, um mit dieser methodologischen Unsicherheit umzugehen. In seiner umfangreichen Studie *Internet Literature in China* sieht sich Hockx ebenfalls der Herausforderung gegenüber, Texte in stark veränderlichen Kontexten zu beobachten, die sich immer nur als Momentaufnahme

2 Ebd.

3 T. Wegmann: Warentest und Selbstmanagement, S. 286.

4 J. Drucker: Distributed and Conditional Documents, S. 16. Drucker schlägt vor, unter Rückgriff auf vormoderne und/oder nicht-europäische Literaturen für die Analyse von digitalen Dokumenten einen performativen Ansatz zu wählen und sie nicht als »objects«, sondern als »event spaces« zu beschreiben. Ich komme auf diesen Vorschlag in Kapitel 4.3 zurück.

5 So weist etwa Christiane Heibach darauf hin, »dass die Literaturwissenschaften [...] [sich] gemeinsam mit dem Medium Buch entwickelt und dieses als »ihr« Medium definiert haben« (Heibach, Christiane: Literatur im elektronischen Raum, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 9).

beschreiben lassen. Er entscheidet sich, in Anlehnung an die Feldnotizen einer Anthropolog:in, die Beschreibung seiner Besuche auf Internet-Literaturplattformen an der Form des Reisetagebuchs zu orientieren:

»[I]f the text itself changes over time [...], the reading experience and the act of interpretation almost automatically take on more of a temporal quality. [...] [S]ome of my readings in this book are more like travel journals (»When I visited this site in 2003, the text looked like this; when I visited again in 2011, it had changed into that.«) Even the simple necessity to go back frequently to a site to make sure it is still online adds to the temporal experience of reading.«⁶

Was meine Tagebücher der Reisen in die Textwelten von Dodie Bellamy, Ianina Ilitcheva und Yu Xiuhua angeht, so muss ich zunächst offenlegen: Sie enthalten deutliche Lücken. Oft kam ich schlicht zu spät, um das »Event« eines Textes noch live mitzubekommen, und der Text oder sogar die komplette Plattform, auf der er publiziert worden war, war in der Zwischenzeit verschwunden. So stellte etwa Dodie Bellamy ihren Blog hinter einen Passwortschutz, nachdem sie ihre Blogposts in Buchform unter dem Titel *the buddhist* zweitveröffentlicht hatte. Im ungleich dynamischeren Raum des chinesischen Internets potenziert sich diese Instabilität noch einmal massiv: Nicht nur wechselte Yu Xiuhua, während ich ihre Gedichte und Statusupdates las, die Plattform (von Sina Weibo zu WeChat), wobei Linkstrukturen veralteten, sodass ältere Einträge nicht mehr auffindbar waren. Hinzu kam, dass einzelne Postings von ihr durch die chinesische Internetzensurbehörde gelöscht und Yus Accounts zwischenzeitlich gesperrt wurden. Zum Teil erfuhr ich von diesen Postings nur noch über Umwege, etwa im April 2022, als ich in der *deutschen* Wochenzeitung *DIE ZEIT* in einem Artikel der Journalistin Franka Lu las, Yu Xiuhua habe kurz nach dem Überfall Russlands auf die Ukraine ein Antikriegsgedicht gepostet – eine starke politische und nicht ungefährliche Geste, denn die offizielle Linie der chinesischen Regierung bestand zu diesem Zeitpunkt in einer bedingungslosen Unterstützung Vladimir Putins und einer zentral kontrollierten Übernahme der russischen Propaganda zur Darstellung der vermeintlichen »Spezialoperation«, die nicht nur vom Staat, sondern auch von zahllosen nationalistischen Internettrollen gewaltsam durchgesetzt wurde.⁷ Der Link, mit dem Lu auf Yu Xiuhuas WeChat-Seite verwies, funktionierte am 11.04.2022, dem Tag, an dem ich auf

6 M. Hockx: Internet Literature in China, S. 19–20.

7 »Die berühmte Dichterin Yu Xiuhua hat ihr Gedicht *Ich bete, dass ein Gedicht einen Panzer aufhalten kann* auf ihrem WeChat-Kanal veröffentlicht. Die Kommentare der nationalistischen Troll-Armee unter dem Posting hat sie mit scharfem Witz und Sarkasmus bedacht«, Lu, Franka: »Fest an Russlands Seite«, <https://www.zeit.de/kultur/2022-03/china-russland-ukraine-krieg-soziale-netzwerke-widerstand-zensur/komplettansicht>, 12.03.2022, geprüft am 14.04.2022.

ihren anderthalb Monate zuvor veröffentlichten Artikel stieß, bereits nicht mehr: Die Plattform zeigte mir in einer Fehlermeldung nur noch an, dass der gesuchte Inhalt gegen »Gesetze und Richtlinien«⁸ verstieße und darum gelöscht worden sei.

Über eine Rückwärtssuche mittels der Webseite *Yahoo!-News*, wo der Link zu Yus Posting ebenfalls nicht mehr funktionierte, konnte ich herausfinden, dass sie das Gedicht ursprünglich am 27.02.2022 veröffentlicht hatte,⁹ und stieß schließlich auf das Twitterprofil des Nutzers *@zangtai_taizo*, der den Text am 01.03.2022 als Screenshot nebst einer Google-Übersetzung geteilt hatte.¹⁰ Dieser Screenshot ist die einzige Form, in der ich Yus Antikriegsgedicht letztlich noch lesen konnte; die sekundäre Kommunikation rund um ihr Posting, inklusive der Hasskommentare und ihrer laut Franka Lu sarkastisch-wehrhaften Gegensprache, sind gemeinsam mit dem Gedicht gelöscht und Yus Account offenbar für einen Zeitraum von etwa drei Wochen gesperrt (oder ›freiwillig‹ nicht genutzt) worden, wenn man von der auffälligen Lücke in ihrer sonst mindestens wöchentlich aktualisierten Timeline ausgeht, die kaum zufällig exakt einen Tag vor Kriegsbeginn einsetzt und erst am 15.03.2022 endet.

Von einer derartigen Instabilität und Ephemeralität als Norm ausgehend werde ich in den folgenden Abschnitten, wenn ich Texte auf Social-Media-Plattformen beschreibe, auch benennen, wie der individualisierte Kontext aussieht, in dem sie mir zum Zeitpunkt des jeweiligen Lesens angezeigt wurden, und in welche kommunikative Gesamtatmosphäre einer Plattform sie sich aus dieser spezifischen Perspektive einfügen. In vielen Fällen war mir die ›ursprüngliche‹ Version, das ursprüngliche ›Ereignis‹ eines (Kon-)Textes dabei nicht mehr zugänglich; beschreiben kann ich aber jeweils die generellen Merkmale von Ereignishaftigkeit, die diesen Texten innewohnen und einen wesentlichen Teil ihrer Bedeutung ausmachen.

3.1 »Not Real Writing«

Dodie Bellamys Blogprojekt »the buddhist«

3.1.1 »Too slight, too femmy, too sloppy«: Kann Liebeskummer Avantgarde sein?

Von September 2010 bis Februar 2011 schreibt die Autorin Dodie Bellamy auf ihrem Weblog *belladodie* (www.dodie-bellamy.blogspot.com) über das konfliktreiche Ende

8 <https://mp.weixin.qq.com/s/sfLCXxPOJaWxtsyZMuP8HA>, geprüft am 14.04.2022, meine Übersetzung.

9 Ke, Bryan: »We Sympathize With the Pain of the Ukrainian People«: Chinese History Professors Pen Anti-War Open Letter«, <https://news.yahoo.com/sympathize-pain-ukrainian-people-chinese-181907748.html>, 01.03.2022, geprüft am 14.04.2022.

10 https://twitter.com/zangtai_taizo/status/1498479425259724802, geprüft am 14.04.2022.

ihrer Beziehung zu einem Mann, den sie aufgrund seiner Tätigkeit als buddhistischer Lehrer und Meditationstrainer mit dem anonymisierenden Decknamen »the buddhist« versieht.¹¹ Auf den ersten Blick lassen sich diese Blogposts, in ihrer Verknüpfung von Autobiografie, (Selbst-)Entblößung, feministischer Theorie, Kunstkritik, und nicht zuletzt von Klatsch als literarischer Form,¹² als eine nahtlose Fortsetzung von Bellamys bisheriger, offline situierter Schreibpraxis verstehen: Als eines der ersten Mitglieder der in San Francisco entstandenen New-Narrative-Bewegung steht Bellamy schon seit den späten 1980er Jahren für ein poetologisches Programm, das genau diese Formen einsetzt. In den zahlreichen selbstreflexiven Abschnitten ihrer Blogposts betont sie allerdings immer wieder einen wesenhaften Unterschied zwischen ihrem Schreiben im Rahmen des Blogs und dem »echten« Schreiben außerhalb des Blogs, das sie, um seine Gravität zu betonen, zusätzlich noch in Großbuchstaben setzt:

»I made a distinction between blog writing and Real Writing. That's a hard one, for I don't know what I'm doing here, why I'm putting all this energy into these posts. I think of poets who speak of their »writing practice«, meaning it's all part of the process; they don't separate out precious, discrete poems as the real work, and letters and journals as lesser work. [...] I've always considered the whole Writing Practice idea as yet another example of some poets' insufferable egotism, a total guy thing, like they think they're such geniuses their shopping lists should be bronzed. Would these guys consider a woman blogging about her heartbreak as part of a serious writing practice? I doubt it. Is my refusing to consider this blog Real Writing an internalized misogyny? My posts are too slight, too femmy, too sloppy [...], too easy.«¹³

Indem Bellamy den Gegenbegriff zu ihrer eigenen Praxis, dem Blogschreiben, mit einem großgeschriebenem Adjektiv formuliert (*Real Writing*), vollführt sie eine Geste des Herausgreifens aus der Alltäglichkeit, der in die Nähe von Sakralisierung reicht – werden doch im Englischen Substantive nur in Titeln, Ortsangaben, Eigennamen

-
- 11 Bellamy wechselt im Laufe des Textes von der Schreibweise »the Buddhist« zu »the buddhist«. Da ich im Folgenden nicht chronologisch aus ihren Blogbeiträgen zitiere, wechseln sich beide Schreibweisen ab. Ich bespreche die Bedeutung dieser orthografischen Änderung in Kapitel 3.1.6.
- 12 »New Narrative, the school of writing with which Bellamy is closely associated, was so much about installing [...] gossip into the literary record – as is so much of her work«, Milks, Megan: »Dodie Bellamy's Crude Genius«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), *Dodie Bellamy Is On Our Mind*, San Francisco: Vera Press 2019, S. 13–48, hier: S. 15 (meine Hervorhebung).
- 13 Alle folgenden Zitate aus dem Textkorpus stammen aus: Bellamy, Dodie: *the buddhist*, Portland: Publication Studio 2011. Da das Buch in Europa nicht im Printformat, sondern nur als E-Book ohne feste Seitenzahlen verfügbar ist, mache ich die Einträge über die Nennung ihres Veröffentlichungsdatums nachvollziehbar. Hier: Eintrag vom 15.11.2010.

oder eben bei der Benennung heiliger Entitäten großgeschrieben. Bezeichnenderweise befragt und bezweifelt Bellamy die Möglichkeiten, ihre Schreibpraxis auf dem Blog in ein mehr oder weniger »klassisches« literarisches Wertsystem aufzunehmen, nicht unbedingt aufgrund der eingesetzten literarischen Techniken (die sich offenbar kaum von der Avantgarde-Idee der »writing practice« unterscheiden), sondern aufgrund ihrer *Inhalte* und ihres *Mediums*: »a woman *blogging* about her *heartbreak*« scheint als Avantgarde doppelt unmöglich zu sein. Bellamy sieht sich aber nicht einfach als Opfer einer solchen (impliziten) Abwertung durch den Literaturbetrieb, sondern ist vor allem ihrem *eigenen* Urteil gegenüber ambivalent: Welche internalisierten Wertmaßstäbe, welche Vorannahmen über das Schreiben hindern sie daran, ihren Blog als »Real Writing« zu betrachten? Aber auch, positiv formuliert: Was wird durch dieses »Blog Writing« sagbar, das durch »Real Writing« vielleicht nicht ohne weiteres sagbar wäre? Welche eigenen Formen bringt es hervor? Was sorgt dafür, dass Bellamy, trotz ihrer eigenen Zweifel, über Monate hinweg »all this energy into these posts« steckt?

Nach dem Abschluss des Blogs veröffentlicht Dodie Bellamy noch im selben Jahr die dort erschienenen Texte in gesammelter Form als gedrucktes Buch, ergänzt um einige weitere essayistische Abschnitte sowie um die Fotografien und Abbildungen, die bereits auf dem Blog begleitend neben den Texten standen. Sie beginnt die Arbeit an diesem Buch, das in Kooperation mit einem befreundeten Künstler und dessen Verlag entsteht, während sie den Blog selbst noch fortschreibt und dort zeitgleich die mediale Übersetzungsarbeit und den Redaktionsprozess auf dem Weg zum Buch reflektiert. Ich möchte dieses Werk, das schließlich Mitte des Jahres 2011 unter dem Titel *the buddhist* erscheint, im Folgenden als eine Art Brückentext lesen: von den radikal verletzbaren Strategien, die queere und feministische Künstler:innen in den letzten Jahrzehnten im Bereich der Body und Performance Art entwickelt haben, und denen Bellamy sowohl persönlich wie auch ästhetisch eng verbunden ist, zu neuen und veränderten Formen von radikaler Verletzbarkeit in der Literatur, die sich unter anderem aus den Möglichkeiten von Social-Media-Textformen wie dem Blog ergeben.¹⁴

14 Auch wenn Weblogs aus heutiger Perspektive – vor dem Hintergrund der Entstehung und Popularisierung von Plattformen mit weitaus umfangreicheren »sozialen« Funktionen – im allgemeinsprachlichen Gebrauch nicht mehr unbedingt als Teil der Sozialen Medien beschrieben werden, stuft sie die medienwissenschaftliche Forschung zumindest als eng verwandte Form ein (vgl. J.-H. Schmidt: *Social Media*, S. 107; S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 198). Bellamys Reflexion der Funktionsweise ihres Blogs, die zahlreichen Kommentare und Diskussionen, die sich sowohl direkt unter ihren Postings als auch ausgehend von ihnen in anderen digitalen Diskursräumen, etwa auf Facebook, entwickelten, und die temporäre Gemeinschaft, die sich rund um diese Diskussionen formte, legen es ebenso nah, ihre Blogtexte als Social-Media-Texte zu lesen.

3.1.2 Writers Who Love Too Much: Die New-Narrative-Bewegung

Zum Verständnis und zur sinnvollen Einordnung von Dodie Bellamys literarischen Strategien ist es notwendig, sie im historischen Kontext von *New Narrative* zu betrachten, einer literarischen Bewegung, die Bellamy seit den 1980er Jahren in unterschiedlichen Funktionen – als Autorin, als Herausgeberin, als Workshop-Leiterin, als Kritikerin und vielleicht in allererster Linie als engagiertes, begehrendes, trachtendes, streitendes, sorgendes Mitglied – wesentlich mitgeprägt hat.

New Narrative gründete sich in den späten 1970er Jahren im Umfeld eines privaten, dezidiert nicht an offizielle Institutionen angeschlossenen Schreibworkshops unter der Leitung des Schriftstellers Robert Glück in San Francisco. Auch wenn der Name *New Narrative* bereits früh in der Geschichte der Gruppe geprägt wurde, blieb sowohl die soziale Zusammensetzung der Bewegung als auch die Definition ihrer literarischen Mittel und Ziele lange Zeit beweglich und heterogen.¹⁵ Glücks im Jahr 2000 veröffentlichter, manifestartiger Essay »Long Note on New Narrative« gilt als retrospektive Zusammenfassung der vielgestaltigen literarischen Aktivitäten und Publikationen, die in den vorangegangenen 25 Jahren unter dem vagen Label *New Narrative* stattgefunden hatten, zur Geschichte einer kohärenten literarischen Bewegung.

In diesem Essay beschreibt Glück die Gründung von *New Narrative* als eine literarische und politische Notwendigkeit, die sich vor dem Hintergrund der gefühlten Hegemonie von formal-ästhetischen Ansätzen, insbesondere der sogenannten *Language School*, in der amerikanischen Lyrikszene der späten 1970er Jahre ergeben habe.¹⁶ Das Verhältnis, das er selbst und viele andere später mit *New Narrative* assoziierte Autor:innen zu den Mitgliedern der *Language School* einnahmen, charakterisiert Glück als eine Mischung von faszinierter Anziehung und frustrierendem Ausschluss:

»If I could have become a Language poet I would have; I craved the formalist fireworks, a purity that invented its own tenets. On the snowy mountain-top of progressive formalism, from the highest high road of modernist achievement, there I experienced the poetry of disjunction as a luxurious idealism in which the speaking subject rejects the confines of representation and disappears in the largest freedom, that of language itself. My attraction to this freedom and to the professionalism with which it was purveyed made for a kind of class struggle within myself. *Whole areas of my experience, especially gay experience, were not admitted to this utopia*, partly because the mainstream reflected a resoundingly coherent image of

15 Vgl. Hester, Diarmuid; Boddy, Kasia: »New Narrative Now«, in: *Textual Practice* 35/8 (2021), S. 1251–1256, hier: S. 1252.

16 Hierzu zählen, im US-amerikanischen Kontext mit seinen zahlreichen MFA-Programmen in Creative Writing, ganz wesentlich auch die Literaturinstitute der Universitäten.

myself back to me – an image so unjust that it amounted to a tyranny that I could not turn my back on. We had been disastrously described by the mainstream – a naming whose most extreme (though not uncommon) expression was physical violence. *Political agency involved at least a provisionally stable identity.*«¹⁷

Für Glück als schwulen Autor, der zugleich ein starkes Begehren danach formuliert, Teil der literarischen Avantgarde zu sein, stellte sich also die drängende Frage, wie er diese beiden Teile seiner Identität schreibend miteinander verbinden konnte. Hinter diesem Konflikt stand eine abstraktere, nicht weniger drängende Frage: Ließ sich, nach den Erkenntnissen des Poststrukturalismus, noch ein politisches Schreiben denken? Wie könnte ein solches Schreiben aussehen, das einerseits nicht in naive Vorstellungen von Repräsentation und feststehender, vorsprachlicher Bedeutung zurückfallen dürfte – und das zugleich anerkennen müsste, dass es fortbestehende, reale gesellschaftliche Ungleichheiten gibt, die sich auch in Literatur ausdrücken und die die Freiheit, in einem Text nicht von sich selbst sprechen zu müssen, sondern sich auf das reine, formale Sprachexperiment konzentrieren zu können, zu einem Privileg von Autoren mit einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Positionierung machen? Glück beschreibt die Dringlichkeit dieser Frage, die er gemeinsam mit dem ebenfalls schwulen Autor Bruce Boone diskutierte, als eine Suche gar nicht unbedingt nach politischen Schreibweisen, sondern nach (Über-)Lebenstaktiken: »Bruce and I turned to each other to see if we could come up with a better representation – not in order to satisfy movement pieties or to be political, but *in order to be.*«¹⁸

Für die lose, sich zum Teil erst durch diese Erfahrung eines Mangels an Schreibweisen, die den eigenen biografischen und ästhetischen Anforderungen adäquat gewesen wären, konstituierende Gruppe aus »gay, lesbian, and working class writers«¹⁹ war ein Verzicht auf inhaltliche Bedeutung im Text, auf das Erzählen der eigenen Geschichte gegenüber einer Mehrheitskultur, die diese dauerhaft und gewaltsam falsch darstellte, nicht möglich – zugleich aber waren sie zutiefst geprägt von einer theoretischen Strömung,²⁰ die ein unreflektiertes Festhalten an der Vorstellung von Sprache oder Text als neutralem Repräsentationsmedium für semantische Inhalte unmöglich machte:

17 Glück, Robert: »Long Note on New Narrative«, in: Mary Burger, Robert Glück, Camille Roy, Gail Scott (Hg.), *Biting the Error. Writers Explore Narrative*, New York: Coach House Books 2011, S. 25–34, hier: S. 25–26 (meine Hervorhebungen).

18 Ebd., meine Hervorhebung.

19 Ebd.

20 Als Theoretiker:innen, die für die Entstehung von New Narrative bedeutsam waren, zitiert Glück unter anderem Louis Althusser, Georges Bataille, Roland Barthes und Michel Foucault (vgl. ebd., S. 29–31).

»How to be a theory-based writer? – one question. How to represent my experience as a gay man? – another question just as pressing. These questions lead to readers and communities almost completely ignorant of each other. Too fragmented for a gay audience? Too much sex and ›voice‹ for a literary audience? I embodied these incommensurates so I had to ask this question: *How can I convey urgent social meanings while opening or subverting the possibilities of meaning itself?* [...] Can language be aware of itself (as object, as system, as commodity, as abstraction) yet take part in the forces that generate the present?«²¹

Die gemeinsame Lösung, die Glück und Boone fanden, und die sich in individuellen Ausformungen auch in den Werken anderer New-Narrative-Autor:innen wie etwa Steve Abbott, Kevin Killian, Kathy Acker, Chris Kraus, Eileen Myles oder David Wojnarowicz finden lässt,²² besteht wesentlich aus Strategien, die einerseits das individuelle schreibende Subjekt brüchig und unsicher werden lassen, während sie andererseits die Grenze zwischen Text und Lebenspraxis, zwischen Erzähler:in und Autor:in einzureißen versuchen. Als entschieden queere Avantgarde, die sich zugleich nicht mit ihrer Exotisierung und Partikularisierung als LGBTQI-Autor:innen zufriedengeben wollte, bestand New Narrative – entgegen der »Language Poets and their proclamations about the end of language, the end of content, the death of the author«²³ – darauf, dass viele Geschichten eben noch nicht erzählt waren, vor allem jene »from outside the racial or sexual mainstream.«²⁴ Entsprechend selbstbewusst lancierte New Narrative einen »rebirth of the author«²⁵ – oder, wie Diarmuid Hes-

21 Ebd., S. 27 (meine Hervorhebung).

22 Für eine vollständige Übersicht der mit New Narrative assoziierten Autor:innen siehe: Halpern, Rob; Tremblay-McGaw, Robin: »A Generosity of Response«. *New Narrative as Contemporary Practice*, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McGaw (Hg.), *From Our Hearts to Yours. New Narrative as Contemporary Practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 7–16, hier: S. 10–11.

23 Huberman, Anthony: »Introduction«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), *Dodie Bellamy Is On Our Mind*, San Francisco: Vera Press 2019, S. 5–12, hier: S. 8. Ob die ›Übermacht‹ der Language-Dichter:innen tatsächlich in dem Ausmaß gegeben war, wie es viele poetologische Statements der New-Narrative-Autor:innen nahelegen, ist literaturhistorisch diskutierbar; auch war und ist New Narrative nicht die einzige Gegenbewegung, die zeitgleich und in erklärter Opposition zum großen Label ›Postmoderne‹ existierte. Die manifestartige Polarisierung zwischen dem eigenen poetologischen Programm und der gefühlten Hegemonie des Feindbilds Language Poetry aber stellt ein weit verbreitetes Merkmal der New-Narrative-Texte dar, auch wenn diese selbst keinen absoluten Bruch mit der Postmoderne ausagieren, sondern zum Beispiel in ihrer gleichberechtigten Verwendung von Formen aus dem U- und E-Bereich eine ganz klassisch postmoderne Forderung umsetzen. New Narrative lässt sich also am besten nicht als eine strikt anti-postmoderne Strömung beschreiben, sondern, salopp gesagt, als eine postmoderne Bewegung, die ein Problem mit der Postmoderne hatte.

24 Ebd., S. 9.

25 Ebd.

ter und Kasia Boddy aus heutiger Perspektive formulieren, eine Form von »autofiction avant la lettre«²⁶. Dazu gehörte eine Maximierung der Ebenen und Perspektiven, auf und aus denen im Text Narration stattfinden kann, oder, anders ausgedrückt: eine innere Diversifizierung statt einer vollständigen Abschaffung des Subjekts.²⁷ Durch die Verbindung des »confessional« mit dem »conceptional« sollte ein Ich entstehen, das zwar autobiographisch, aber zugleich instabil, »exploded«, in jedem Fall nicht autoritativ und niemals völlig unter Kontrolle der Autor:in war.²⁸ In Verbindung mit dieser destabilisierenden Pluralisierung aber ging stets der Anspruch, das Text-Subjekt an ein reales, lebensweltliches Autor:innen-Subjekt rückzukoppeln, und zwar zumeist durch die Nennung realer Namen, Orte und Ereignisse. Ein wesentliches Ziel von New Narrative war mithin die bereits erwähnte Etablierung von Klatsch (*gossip*) als legitime literarische Form.

Diese Legitimierung bedeutete die Aufwertung einer zumeist als minderwertig oder moralisch falsch betrachteten, oralen, deutlich als weiblich bzw. effeminiert konnotierten Ausdrucksform. Sie bedeutete aber auch, einen Schreibansatz zu verfolgen, dem es grundlegend um »pleasure«²⁹, um Vergnügen und Lust geht – und zwar um die Lust der Autor:in wie der Leser:in, wie auch der Gemeinschaft, die sich um und durch diese Texte formt: durch das Schreiben über Sex und über den Körper, durch die lustvolle Provokation realer Personen und durch den Genuss, kleine und größere Geheimnisse weiterzuerzählen und damit seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe mittels kalkulierter Überschreitungen zu performen und zu stärken. Es ist dieses affektive Potenzial der New-Narrative-Literatur, aber auch ihre Betonung der Sozialität und Kommunalität von Lust, die wesentlicher Grundstein ihrer Selbstdefinition als *queerer* Poetik ist.

Klatsch als literarische Form zu begreifen und das eigene Ich unverschleiert zur Protagonist:in des Textes zu machen bedeutet allerdings auch, ein Verfahren zu wählen, das Autor:in und Leser:in gleichermaßen einem Risiko aussetzt: »weaving their own names, and those of friends and lovers, into their work«³⁰ bedeutete für Glück, Boone und die anderen Autor:innen, sich »exposed and vulnerable«³¹ zu zeigen: »[Y]ou risk being foolish, mean-spirited, wrong. But if the writer's life is more open to judgement and speculation, so is the reader's.«³² Ziel dieses Verfahrens ist es letztlich, ein Verstecken hinter Abstraktion, ein Absichern durch ironische oder

26 D. Hester, K. Boddy: *New Narrative Now*, S. 1255.

27 »We did not want to break the back of representation or to »punish« it for lying, but to elaborate narration on as many different planes as we could, which seemed consistent with the lives we lead«, R. Glück: *Long Note on New Narrative*, S. 28.

28 M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 24.

29 Vgl. R. Halpern, R. Tremblay-McGaw: *A Generosity of Response*, S. 7.

30 Abbott, Steve: »Notes on Boundaries. *New Narrative*«, in: *Soup* 4 (1985), hier: S. 81.

31 Ebd.

32 Ebd.

intellektuelle Abgeklärtheit unmöglich zu machen – mittels Affizierung sowohl der Autor:in als auch der Leser:in, aber auch mittels eines radikalen Offenlegens der eigenen Partikularität. So beschreiben die New-Narrative-Autor:innen immer Beziehungen »to *actual* others«³³; das heißt, sie riskieren, dass ihre Texte *reale*, außertextliche, soziale Konsequenzen haben, und das umso mehr, als viele von ihnen sich formal für den Skandal und inhaltlich für romantische und sexuelle Begegnungen interessieren. Im Gegensatz zur Überhöhung eines angebeteten Gegenübers in einem Liebesgedicht wird hier also kein Raum der (zumindest ästhetischen) Kontrolle des Anderen geschaffen, sondern ein Text, der der Kontrolle der Autor:in entgleitet – eben, weil er seine realen Adressat:innen offenlegt und zu Reaktionen einlädt.³⁴ Glück bezeichnet diese Taktik in seiner *Long Note* als »Naming Names« und hält ihre Verwandtschaft zu ästhetischen Praktiken fest, die zeitgleich oder kurz zuvor in der Performance-Kunst etabliert wurden und durch das Aufsuchen eines Verletzbarkeitsrisikos ebenfalls auf das Zusammenfallen von Kunst- und Lebenswelt zielen:

»In writing about sex, desire and the body, New Narrative approached performance art, where the self is put at risk by naming names, becoming naked, making the irreversible happen – the book becomes social practice that is lived.«³⁵

Tatsächlich waren viele mit New Narrative assoziierte Autor:innen auf vielfältige Weise, nicht zuletzt auch als Kunstkritiker:innen und Freund:innen, mit den Body-Art-Künstler:innen der 1980er und 1990er Jahre verbunden. Gemeinsam hatten beide Strömungen auch ihren historischen Kontext, die AIDS-Krise mit ihren gesellschaftlichen Konsequenzen. Zu diesen gehörte einerseits die Notwendigkeit von selbstorganisierter Gemeinschaft und unmittelbar gelebter Solidarität angesichts der Feindlichkeit staatlicher Versorgungssysteme, andererseits eine diskursive Zentrierung des Körpers (in seiner Vulnerabilität, aber auch in seiner Potenzialität) – beides Aspekte, die im Programm von New Narrative bereits angelegt waren und so noch einmal bestärkt wurden:

»[R]ather than deny, obfuscate, or look elsewhere, away from the body, away from its vulnerabilities, New Narrative looked inward (and forward) – not only at the author, but at the author’s body, with its weaknesses, its susceptibilities, its liability

33 Wagner, Catherine: »Naming Names in the Fabulous Real. A Letter to the New Narrator«, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McCaw (Hg.), *From our hearts to yours. New narrative as contemporary practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 17–28, hier: S. 22 (meine Hervorhebung).

34 Ebd.

35 R. Glück: *Long Note on New Narrative*, hier: S. 31.

to change and feel pleasure, to live and to die, and found there not only a self, but *a self among selves*, a self constituted by – and constituent of – a community.«³⁶

Die literarischen Taktiken von New Narrative, das Rückkoppeln von Text-Ich und Lebenswelt, das Nennen echter Namen, das bewusste Eingehen von sozialer Verletzbarkeit, korrespondierten also mit anderen Praktiken aus der Lebensführung der assoziierten Autor:innen, die aus ihren sozialen Kontexten (der Frauenbewegung und der schwulen Bürgerrechtsbewegung) ein starkes Bewusstsein für den Wert von Gemeinschaft und oft auch direkte Erfahrungen in der Organisation von (politischen) Gruppen mitbrachten.³⁷ In dieser Community-Orientierung lässt sich eine gewisse Schnittmenge von New Narrative mit jenen Schreibweisen ausmachen, die ich im vorangegangenen Kapitel als prägend für Social-Media-Plattformen beschrieben habe. Tatsächlich scheinen diese strukturellen Ähnlichkeiten nicht nur auf die zentrale Rolle von Gemeinschaftlichkeit beschränkt zu sein, sondern auch weitere ästhetische Strategien zu umfassen, die sich im Programm von New Narrative ebenso wie auf Social-Media-Plattformen finden lassen. So halten Rob Halpern und Robin Tremblay-McGaw in ihrem Sammelband zu »New Narrative as contemporary practice« fest:

»New Narrative aimed to straddle the distance between Language Poetry (with its emphasis on the materiality of signification) and Movement Writing (with its emphasis on the centrality of identity), while maintaining close ties to both in its emphasis on construction *and* expression, artifice *and* selfhood.«³⁸

Ganz ähnlich wie in Felix Stalders Definition der »Kultur der Digitalität« lässt sich also auch hier, lange vor der flächendeckenden Durchsetzung des Internets, eine Tendenz zur Synthese oder wenigstens zur produktiven Gleichzeitigkeit vermeintlicher Gegensätze beobachten.³⁹ New Narrative weigert sich mit seinen literarischen Formen und stilistischen Entscheidungen, die Unvereinbarkeit von Ästhetik und Authentizität, von literarischer Konstruktion und unverstelltem Selbstaussdruck, von Öffentlichkeit und Intimität zu akzeptieren. Stattdessen werden diese scheinbar inkommensurablen Konzepte zusammengebracht, ohne eine Auflösung der Spannung zwischen ihnen oder eine Sublimation zu erzwingen. Exakt dasselbe ließe sich über das Schreiben auf Social-Media-Plattformen mit seinen oxymoronischen Konzepten – Authentizitätsästhetik, intimisierte Öffentlichkeit, absichtliche

36 Durbin, Andrew: »Tiny Revolts«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), *Dodie Bellamy Is On Our Mind*, San Francisco: Vera Press 2019, S. 49–70, hier: S. 51.

37 Siehe M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 24; C. Wagner: *Naming Names in the Fabulous Real*, S. 21.

38 R. Halpern, R. Tremblay-McGaw: *A Generosity of Response*, S. 7–8.

39 Vgl. F. Stalder: *Kultur der Digitalität*, S. 99.

Nebensächlichkeit – sagen. Und noch eine weitere Charakteristik des Publizierens auf Social-Media-Plattformen wurde bereits im Rahmen von New Narrative als literarisches Verfahren erprobt: das gleichberechtigte Interesse für Theorie und für Populärkultur, die als ein Ausdruck von Wissensproduktion in realer sozialer Praxis verstanden wird. »[I]ncorporating high and low culture«⁴⁰ fand in der New-Narrative-Bewegung statt, lange, bevor die Feeds und Timelines von Facebook, Twitter oder Instagram zur Genre- und Registergrenzen destabilisierenden *Context Collapse* führten.

3.1.3 Schwule Schreibweisen, weibliche Themen

Im Jahr 1978 zieht Dodie Bellamy nach San Francisco und kommt durch ihre Teilnahme an Robert Glücks privatem Schreibworkshop in Kontakt mit der gerade erst beginnenden New-Narrative-Bewegung. 1951 in einem Vorort von Chicago geboren und aus einem relativ armen Arbeiterklassehaushalt stammend, hat sie in den Jahren zuvor ein Studium und eine Promotion an der Indiana University absolviert und sich unmittelbar vor ihrem Umzug von ihrer langjährigen Partnerin sowie der Eckankar-Sekte, in der beide aktiv waren, getrennt. Bellamy ist in verschiedenen politisch-literarischen Gruppierungen der Frauenbewegung aktiv, zunächst in der vor allem lesbisch geprägten, auf Inklusion und Empowerment ausgerichteten *Feminist Writers Guild*, später in einer Gruppe von »experimental feminist poets«, die sich stärker mit formalästhetischen als mit identitätspolitischen Fragen beschäftigt.⁴¹ In ihren poetologischen Überlegungen betont Bellamy, dass diese experimentellen Avantgarde-Dichterinnen ein eher feindliches Umfeld für ihr Schreiben darstellten, und unterstreicht die transformative Erfahrung, die das Zusammentreffen mit den mehrheitlich schwulen, männlichen Autoren rund um New Narrative für sie bedeutete:

»Before I got involved in all this queer narrative business, when I was a young poet in my twenties, my poems tended to be abject, sexually explicit tributes to the drug-addled, Vietnam-vet art student I was lovers with. [...] My tone and subject matter caused much anxiety to my experimental feminist community. [...] In a peer workshop, my poetry was seen as a sign of mental aberration and one woman suggested I enter therapy. You can imagine the sigh of relief I gave when I joined Bob Glück's workshop at Small Press Traffic and I was told, more sex, more abjection. It was like I'd found my home.«⁴²

40 R. Halpern, R. Tremblay-McGaw: A Generosity of Response, S. 8.

41 Vgl. Bellamy, Dodie: »Low Culture. Sex/Body/Writing«, in: Mary Burger, Robert Glück, Camille Roy, Gail Scott (Hg.), *Biting the Error. Writers Explore Narrative*, New York: Coach House Books 2011, S. 226–237, hier: S. 230–231.

42 Ebd., S. 229.

Bellamy übernimmt aber nicht einfach die von Glück und anderen New-Narrative-Mitgliedern etablierten literarischen Formen, sondern entwickelt diese für ihre eigenen Themen weiter.⁴³ Schnell wird sie ein aktiver, gestaltender Teil der Gruppe – als Workshopleiterin, als Herausgeberin, und nicht zuletzt, ganz im Sinne der von New Narrative propagierten Aufhebung der Trennung von Text und Lebenspraxis, als soziales Mitglied. Sie heiratet den schwulen Dichter Kevin Killian, der ebenfalls frühes und engagiertes Mitglied der Gruppe ist – eine (offene) Ehe, die zunächst aus pragmatischen Gründen eingegangen wird, um Bellamy eine Krankenversicherung zu ermöglichen, die aber auch Ausdruck einer in mehrfacher Hinsicht queeren Liebesbeziehung ist.⁴⁴ Neben dieser sozialen Teilhabe und Möglichkeit zur Mitgestaltung von sozialen wie literarischen Räumen sind es vor allem die ästhetischen Techniken und Strategien der New-Narrative-Bewegung, die Bellamy als geradezu rettend für ihr Schreiben benennt:

»If I hadn't stumbled upon the gay narrative writers I might very well have succumbed to social pressures and toned myself down. Among the queers I not only found support for my interests in sex and trash, I received serious training in how to refine my trashiness. They taught me thrillingly radical values, such as porn is not oppressive but hot, writers should embrace porn as a political tool, group sex is transcendent, gossip and pop culture are good, writing about yourself is good, you can never have too much sex in your writing. I lapped up everything they taught me, content as a feral child raised by wolves.«⁴⁵

Auch für Bellamy ergab sich die Hinwendung zu New Narrative also aus einem Gefühl des Mangels im Kontext anderer, erfolgreicherer Avantgarde-Bewegungen ihrer Zeit, in denen die Inhalte, die sie interessierten – bzw. die klare Benennung ei-

43 »»There was all this work that came out of that scene that was really very sexual, but no women were writing that work,« said writer Diana Cage, who was Bellamy's assistant when she directed Small Press Traffic in the mid-1990s. »And then Dodie was. And it was so great. It wasn't just sexual; it was embodied. She was solving this problem of how you describe female sexual aggression – what does it mean to be a desiring female body««, M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 28.

44 »Not for us the simple coming out and falling in love sagas of identity politics [...]. Sometimes our lovemaking felt like lesbian sex, sometimes like gay sex, but it never felt like straight sex. For one thing, with Kevin, fucking was an option, not an expectation. For another, the power dynamics were always shifting and circling back on themselves. With straight guys I felt like I was alone in the dark, being acted upon. With Kevin, it felt like we were two people in mutual need and at equal risk. [...] Sometimes I feel like a role model without a role. I'm alone, thrust upon my own alterity – but who is ever not alone? To me, being queer means doing without the false solace of categories«, Bellamy, Dodie: »My Mixed Marriage, 20.06.2000, geprüft am 07.03.2022.

45 Bellamy, Dodie: *Academonia*, San Francisco: Krupskaya 2006, S. 120.

nes Inhalts überhaupt – abgelehnt wurden. Wie auch Glück, der in seiner Definition des »Wir« von New Narrative schreibt: »We (eventually we were gay, lesbian, and working class writers) could not let narration go«⁴⁶, denkt auch Bellamy (queer-)feministische Anliegen als intersektional und untrennbar verbunden mit dem Kampf gegen Klassismus und soziale Ungleichheit. New Narrative bietet ihr nicht nur eine Möglichkeit, mit den Werkzeugen schwuler Literatur über Weiblichkeit und weibliche Sexualität zu schreiben,⁴⁷ sondern mit dem Fokus auf abgewertete Formen wie Klatsch und Kitsch auch über die Verflechtung von Sexismus und Klassismus nachzudenken – und zwar insbesondere darüber, wie beide sich in literarischen oder ästhetischen Wertmaßstäben ausdrücken, in einer Form von »aesthetic classism«⁴⁸, der eine deutlich gegenderte Unterteilung in Hoch- und Populärkultur vornimmt.

»Strange how the lowest feelings are those that tend to come easily to women, feelings that women are known for«⁴⁹, fasst Bellamy diese Beobachtung in *the buddhist* zusammen, und weitet ihre Analyse an anderer Stelle von »niederem« Gefühlen zu »niederem« kulturellen Formen aus: »Aggressively female experience and the female body are still denied by the avant-garde, and thus, to write from the position of one's femaleness is still to commit oneself to low culture.«⁵⁰

Die Thematisierung von weiblichem Begehren und abjekter Körperlichkeit, das Zusammenfallen von Autorin und Text-Ich, das Riskieren von Delegitimierung durch die Verwendung von »unliterarischen« Formen und Registern sowie die enge Verbindung zu Theoretiker:innen und Künstler:innen der Body Art zeichnen Dodie Bellamy also bereits seit den 1970er Jahren als eine Autorin aus, die sich einer radikal verletzbaren Strategie und zugleich auch der Formen, die sich als typisch für die Kommunikation auf Social-Media-Plattformen beschreiben lassen, bedient. *The buddhist*, das Werk, das ich im Folgenden detaillierter betrachten möchte, und das als erster und bisher einziger ihrer Texte aus einer Online-Schreibpraxis auf einer Social-Media-Plattform hervorgegangen ist, stellt darum erst einmal keinen Bruch zu ihrem früheren Schreiben dar: Bellamy macht auf ihrem Blog im Prinzip genau das, was sie immer schon gemacht hat – aber in einem neuen Medium, das

46 R. Glück; Long Note on New Narrative, S. 25–26.

47 Bellamy beschreibt diese Aneignung in einer Anekdote, die auch ihre tiefe Verbundenheit mit den anderen Autor:innen der Bewegung zeigt: »Once Bruce Boone [...] tried to convince the editor of a gay male anthology to include a piece by me. ›Dodie, you *are* a gay man,‹ Bruce declared. But I wasn't. I was using the tools these gay guys taught me to explore my female identity, to push that femaleness as far as I could« (D. Bellamy: *Academonia*, S. 120–121). Vgl. weiterführend auch: Schultz, Kathy Lou: »Gender and Genre in Dodie Bellamy's *Academonia*«, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McGaw (Hg.), *From Our Hearts to Yours. New Narrative as Contemporary Practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 167–196, hier: S. 171.

48 M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 16.

49 Eintrag vom 19.12.2010.

50 D. Bellamy: *Academonia*, S. 126.

für dieses bereits zuvor praktizierte Verfahren geeigneter zu sein scheint als jedes andere zuvor.⁵¹

3.1.4 »My project of dailiness, endurance, embarrassment«: the buddhist

The buddhist erscheint im Jahr 2011 als Gemeinschaftsprojekt, das Dodie Bellamy mit dem Künstler Colter Jacobsen im Kontext der Ausstellung *As Yet Untitled: Artists & Writers in Collaboration* (SF Camerawork, San Francisco) entwickelt. Das Buch, das in einer kleinen Auflage in Jacobsens Verlag *Publication Studio* gedruckt und gebunden wird, enthält geringfügig editierte Blogbeiträge, die Bellamy ursprünglich in der Zeit vom 19. September 2010 bis zum 5. Februar 2011 auf ihrem Weblog *belladodie* veröffentlichte. Die Texte sind in chronologischer Reihenfolge abgedruckt, mit dem Datum ihrer ursprünglichen Publikation versehen und in vielen Fällen von den Fotografien und Illustrationen begleitet, die Bellamy ihnen bereits in der Online-Publikation an die Seite gestellt hatte. Sie werden ergänzt um zwei weitere, vergleichsweise lange Einträge vom 20. und 27. Februar 2011, die Bellamy zwar an diesen Tagen schrieb, aber nicht mehr auf ihrem Blog veröffentlichte, sowie um einen kurzen narrativen Essay, der zwar dasselbe Thema verhandelt wie ihre Blogposts, sich in Ton, Verdichtung und Knappheit aber von diesen unterscheidet und in seiner sprachlichen Gestaltung und Dramaturgie eher an Bellamys frühere, für die Printpublikation geschriebene Essays erinnert.

Während sich also alle Teile des Buchs demselben Inhalt widmen und zahlreiche der Stilmittel, die Bellamy im einleitenden Essay-Abschnitt ebenso wie in ihrem Gesamtwerk einsetzt, bereits als radikal verletzbar erkennbar sind, zeichnen sich die tatsächlichen Blogbeiträge durch eine spezielle Qualität der Ungeschütztheit aus, die sprachlich-formal hergestellt wird. Die Gegenüberstellung des kurzen, durchgearbeiteten Essays, der *the buddhist* eröffnet, und der direkt daran anknüpfenden, kaum überarbeiteten Blogbeiträge ermöglicht also eine Erprobung verschiedener Formen von literarischer Verletzbarkeit. Diese Differenzierung erlaubt eine Erkenntnis, die sich als ein neues Ergebnis von Bellamys schriftstellerischem Lebensprojekt – der Erkundung von Scham und Verletzbarkeit, die diese Zustände nicht zu überwinden, sondern auszuhalten und als potenzielle Wissensquellen zu untersuchen versucht⁵² – bezeichnen lässt: Es gibt offenbar nicht nur *die eine*, sondern verschiedene Formen und Intensitäten literarischer Verletzbarkeit, und selbst eine Autorin, die Vulnerabilität so routiniert als Waffe oder zur Provokation

51 In dieser Kontinuität lässt sich nicht zuletzt eine Bestätigung der in Kapitel 2 besprochenen These sehen, dass neue Technologien nicht aus sich selbst heraus »mächtig« werden, sondern sich nur dann durchsetzen können, wenn sie bereits bestehende kulturelle Bedürfnisse erfüllen, vgl. hierzu u.a.: F. Stalder: *Kultur der Digitalität*, S. 21–22.

52 Vgl. K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 174.

einsetzt wie Dodie Bellamy, findet im *Blog Writing*, im Gegensatz zum *Real Writing*, noch neue Ausprägungen von ihr vor.

Um diese Formen und vor allem ihre sprachliche Verfasstheit besser erkennen zu können, lohnt es sich, zunächst den Anfang des Buches zu betrachten, weil er in auffälliger Weise als Abgrenzung zu den »eigentlichen« Blogposts fungiert und zugleich Kontinuitäten herstellt. Bellamy beschreibt in diesem Auftaktkapitel eine Szene aus ihrer kurzzeitigen Beziehung mit dem *buddhist*, deren konflikthafte Ende, sowie der darauffolgende Liebeskummer und Selbstekel, in den meisten der folgenden Blogeinträge im Mittelpunkt steht und den Ausgangspunkt für ein assoziatives Nachdenken über die Verflechtungen von Weiblichkeit, Schreiben, literarischer Avantgarde, Kitsch, Populärkultur, Liebesbedürftigkeit, Sexismus und Klassismus bilden. Bellamy bedient sich in dieser Szene verschiedener Stilmittel und Techniken, die sie bereits in ihrer ersten Publikation, dem autofiktionalen Roman *The Letters of Mina Harker* (1998), etabliert hat: eine autobiografische Grundierung, die gar nicht oder nur sehr oberflächlich fiktionalisiert wird,⁵³ ein »atemloses« Sprechtempo, das durch lange Sätze, zahlreiche Kommata, Gedankenstriche oder das komplette Auslassen von Satzzeichen, vor allem satzbeendender Punkte, hergestellt wird; eine Lust an Vulgarität, Explizitheit und pornografischem Material, die immer wieder ins Absurde kippt; und eine Verflechtung von konkreter Situationsschilderung, metatextueller Reflexion und freier Assoziation, die häufig ohne erkennbaren Bruch und zum Teil im selben Satz aufeinander folgen. Nicht selten wird der Leseprozess dadurch zu einer Herausforderung, weil das Ende des einen Gedankens bereits den Anfang der nächsten Szene darstellt und die verschiedenen Abschnitte miteinander verschmelzen. So entsteht ein hochgradig durchkomponiertes Schreiben, das sich zugleich liest, als sei im Schreibprozess selbst kein einziges Mal innegehalten worden.⁵⁴

53 Als »female body who has sex writing about sex« entscheidet Bellamy sich gegen die Möglichkeit, sich hinter einer abstrakten Autorfunktion zu verstecken, auch bzw. gerade wenn die damit einhergehende Selbstausssetzung schwer erträglich sein kann: »[N]o way can I stand in front of an audience reading this stuff and maintain the abstraction ›the author: A BODY some writers glory in this but I feel miserable and invaded – as if the audience has x-ray vision and can see down to the frayed elastic on my panties« (D. Bellamy: *Low Culture*, S. 226). Vgl. auch: K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 179.

54 In ihrem Essay *Barf Manifesto* definiert Bellamy diesen Stil als ein »literarisches Auskotzen«: »I'm inaugurating the Barf as a literary form. The Barf is feminist, unruly, cheerfully monstrous. The Barf comes naturally to women because women like to throw up fingers down throat, one, two, three, bleh... The Barf is an upheaval, born of our hangover from imbibing too much Western Civ. The Barf is reflective, each delivery calls forth a framing, the Barf is expansive as the Blob, swallowing and recontextualizing, spreading out and engorging. Its logic is associative, it proceeds by chords rather than single, discrete notes« (Bellamy, Dodie: *When the Sick Rule the World*, Cambridge: Semiotext(e) 2015, S. 63–64).

All diese Elemente finden sich auch in den ersten Sätzen von *the buddhist*, in denen eine explizit geschilderte Sexszene mit dem assoziativen Nachdenken über einen Horrorfilm verschnitten und von trockenen Kommentaren über ihr reales, ganz praktisches Scheitern unterbrochen wird, sodass sie sich letztlich weder erotisch noch skandalös, sondern vor allem grotesk liest:⁵⁵

»I'm curling back on my spine, ass up in the air, cunt pointed towards the ceiling, and he's plunging into me. We never set eyes on one another until yesterday, yet here we are, a middle-aged woman and a middle-aged Buddhist grunting together in the Kabuki Hotel. How did this happen? The internet, of course. As soon as he got inside me he shoved my ass up, and then he stuck his arms under my legs and pushed them back, on either side of my head. I keep thinking of the human spider I saw in a movie, a possessed woman in an exorcist movie, her chest skyward, her head bent backwards, hands and feet on the floor in some arachnid yoga pose, she scrambles about on all four limbs at a preternatural speed. Or maybe it was a Dracula movie, a postmodern one, where Renfield moves from eating bugs to becoming one. There's no lube, so it hurts like hell. I'm reminded of the lecherous Buddhist teacher I read about who fucked his students without lube, and I wonder if this is a Buddhist thing to do, to fuck without lube, something about not glossing over an experience. He thrusts deeper – OUCH – last week I was having dinner with a colleague and she said, are you really going to get naked with him – at your age? She grimaced over her grilled sea bass and said she'd never do it. She told me how she and this other female poet fantasized a bodysuit for aging women who took on lovers, the suit would have four strategically-placed holes. [...] This outfit she calls the post-menopausal sex burqa.«

Der vorangestellte Kurzzessay bietet also mit seiner Explizitheit und seinem quasi-pornografischen Charakter, aber auch seiner kaum zu übersehenden Komik einen effektvollen Einstieg in *the buddhist*. Zugleich etabliert er in wenigen, rein szenischen Sätzen die Grundlagen, auf denen die weitere Handlung basieren wird: Die zentralen Figuren »I« und »he« sowie der von Missverständnissen und Peinlichkeiten geprägte Charakter ihrer Interaktion wird ebenso wie das Thema des alternden Körpers (»a middle-aged woman and a middle-aged Buddhist«) und die Voraussetzung dafür, dass sich die Szene – und in einem erweiterten Sinne: das Buch – überhaupt ereignen kann (»The Internet, of course«), direkt in den ersten vier Sätzen benannt.

55 Vgl. hierzu auch Megan Milks' Analyse der Funktion des erotischen Materials in Bellamys Texten, das sich in seiner Ambivalenz und Schrägheit deutlich von der Wirkweise »klassischer« Pornografie unterscheidet: »The sex in Bellamy's prose is never strictly hot, nor is it aimed at empowerment. It's ambivalent, braced, confusing, funny, unsettling, weird, [...] thoroughly, gleefully queer[,] [a]nd [...] you can never forget it is made out of language« (M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 30).

Aber auch, wenn Bellamy sich in diesem kurzen, komplett ohne Absätze gesetz-ten Auftaktkapitel in einer potenziell verletzbaren Situation und sogar im Wortsinne nackt zeigt, behält sie ihre Souveränität als Autorin, und zwar mittels der Erzählstimme, die sie einsetzt. Dazu gehört ein trocken-deskriptiver Ton, (selbst-)ironische Passagen sowie eine Verknappung und Verdichtung, die das gesamte Kapitel durchziehen. Bellamy arbeitet mit Wiederholungen und Variationen, sie etabliert Bilder und Metaphern, die sie später immer wieder aufgreift. So findet sich etwa in der Mitte des Kapitels die an sich selbst gerichtete Frage

»[S]o why am I going through with this? *Because this is what I do – whether I want them or not, I push things as far as they'll go.*«

Einige Sätze später vergleicht sie ihre absurde Körperhaltung mit einer außerirdisch anmutenden Blume:

»Upside-down, legs dangling above me, I'm like an orchid hanging from the branch of a banyan tree in a botanical garden in Florida, *an extraterrestrial white flower with a flushed pink core glowing in the generic hotel room light.*«

Beide Aspekte, das Bildfeld des Außerirdischen wie auch die Selbsterklärung, greift sie am Ende des Kapitels wieder auf:

»He's got a nice cock, not gigantic, but large-normal, thick, oval-shaped, not veiny, straight – a handsome sturdy cock – but from this position, I don't know how to greet it, I suppose I could flap my spine like a fish, I think I could do that – would that make my cunt move in the right direction? From far, far above me, *hovering like an alien spaceship ejecting a probe into Earth woman*, the Buddhist looks down, his gaze all tender and lovey, and he slams in harder, my eyes bulge with pain and he loses his erection, right there inside of me. *This is what I do, I push things until they break.*«⁵⁶

Diese sprachliche Verdichtung, kombiniert mit sowohl pop- als auch hochkulturellen Assoziationen und kalauerartigen Wortwitzen,⁵⁷ die Bellamy zwischen die situativen Momente der Sexszene montiert, sorgt dafür, dass die Autorität ihrer Erzählstimme zu keinem Zeitpunkt gefährdet ist, weil diese so sichtbar über verschiedene

56 In diesem und in den beiden vorherigen Abschnitten: Meine Hervorhebungen.

57 Je ein Beispiel für popkulturelle Anspielungen wie für Kalauer: »He's contained, groomed, powerful, exuding a hyper-professionalism that trumps class origin, race, regionalism – like George Clooney in that movie where he flies around firing people.« »Whenever he talks about visiting a stupa, a tall pointed Buddhist shrine, I think stupa sounds an awful lot like shtup – he's shtupping me with his stupa.«

Formen des literarischen Handwerks verfügt. Als »female body who has sex writing about sex«⁵⁸ macht sie sich zwar strukturell verletzbar,⁵⁹ aber diese Verletzbarkeit ist, zumindest innerhalb des Textes, deutlich sichtbar eine gut trainierte, souverän eingesetzte, die an keiner Stelle durch erklärende oder abschwächende sprachliche Gesten verunsichert wird.

Dies ändert sich im weiteren Verlauf des Buches, der Bellamys Blogbeiträge versammelt. Hier kommen zwar auch zahlreiche Formen vor, die sie bereits im ersten Kapitel einsetzt, etwa die Montage von szenischem, autobiografischem Material mit Versatzstücken aus Populärkultur, feministischer Theorie und autotheoretischer Selbstreflexion. Diese werden nun aber mit einem Verzicht auf Virtuosität und Verknappung, auf den »intense focus and discipline of Real Writing«⁶⁰ umgesetzt, sodass sich der Schutz und die Absicherung eines Gestus der Professionalität nicht länger aufrechterhalten lassen.

3.1.5 »Trying to make a fool out of myself«: Der Körper als Erkenntnisquelle

Wie Bellamys einleitend erwähnte Unterscheidung von »Blog Writing« und »Real Writing« deutlich macht, ist die Möglichkeitsbedingung dieser neuen Qualität von Verletzbarkeit im Schreiben eben das Medium, in dem dieses stattfindet. Der Weblog, als ein Format für Notizen und Aufzeichnungen, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Ereignissen stattfinden, die sie reflektieren, durchläuft kein Fremdlektorat und legt aufgrund der mit ihm einhergehenden Kommunikationsatmosphäre, die Authentizität belohnt, wenn nicht sogar einfordert, auch keine starke Bearbeitung der Einträge durch die Autorin selbst nahe. Wie aber drückt sich das konkret sprachlich und stilistisch in *the buddhist* aus, und welche (auch politischen) Konsequenzen entstehen daraus?

58 D. Bellamy: *Low Culture*, S. 226.

59 Bellamy betont in Interviews immer wieder, dass dieses sexfokussierte Schreiben ihr (als Frau) deutliche Nachteile eingebracht hat und erst seit sehr kurzer Zeit in der akademischen und literarischen Welt nicht mehr mit deutlichen Sanktionen belegt wird: »I got so much shit for writing about sex. And not taken seriously. That people can do this now – like all the experimental poets who are putting blowjobs in their poems – they should understand that that wasn't always the case« (M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 29). Vgl. auch: D. Bellamy: *Academonia*, S. 51; sowie den letzten Eintrag in *the buddhist* vom 04.03.2011: »When I applied for a job at UC Santa Cruz, a friend on the search committee told me he fought for four hours to get me a second interview, but I was denied it because of the sex in my writing; when a friend who worked at New Directions submitted *Mina* for me, the editor liked it, but said a book with that much sex had »a snowball's chance in hell« of being published there; and before I was asked to blog for SFMOMA it was deemed necessary to get preapproval by higher ups, due to the content of my work.«

60 Eintrag vom 11.11.2010.

Im Vergleich zu Bellamys ursprünglich für die Printpublikation verfassten Texten sticht zunächst ein deutlich langsames Erzähltempo ins Auge. Chronologisch sortiert und mit dem Datum der jeweiligen Publikation auf dem Blog versehen erinnern die Texte an Tagebucheinträge. Wie diese begleiten sie eine Phase im Leben der Autorin und werden von dessen Rhythmus strukturiert. Der Textfluss ist also direkt an eine lebensweltliche Realität gebunden, in der das Schreiben *eine Praxis unter anderen* ist.⁶¹ Der Text folgt weder in seinen situativen, autobiografischen Elementen einer linearen Entwicklung oder einem Plot, noch in seinen reflexiven und metatextuellen Abschnitten einer Verdichtung hin auf Kernargumente oder rhetorisch abgesicherte Argumentationsstrukturen. Stattdessen entwickelt er eine mäandrierende Qualität, in der man den Gedankengängen der Autorin Schritt für Schritt folgen kann. Metaphorisch gesprochen: Anstatt das Baugerüst, an dem sie ihren Text hochzieht, nach Abschluss des Textes oder zumindest beim Medienwechsel vom Blog ins gedruckte Buch durch das Streichen von Wiederholungen, durch Verdichtungen und Verknappungen abzubauen, lässt Bellamy es einfach stehen. Damit legt sie offen, wie ihr Denken verläuft und wie sie zu den Erkenntnissen kommt, die sie formuliert – mitsamt aller Unsicherheiten, Fehlschlüsse und unkonzentrierter Abschweifungen auf dem Weg dorthin. Ihr Text ist nicht ›scharf‹ oder ›stilistisch brillant‹, sondern vor allem von einer *Offenheit* gekennzeichnet: Er weiß noch nicht, wo er hinwill, und versucht, diesen Zustand der Unsicherheit, des Suchens möglichst lange aufrechtzuerhalten. Einerseits, weil dieser Zustand offenbar das Verfolgen eines Interesses sowie Erkenntnisse ermöglicht, die durch ein fokussierteres Vorgehen nicht zu erreichen wären;⁶² andererseits, weil Bellamy sich auf diese Weise jegliches Verstecken hinter Perfektion, Professionalität oder Genialität verunmöglicht. Man kann diesen vermeintlichen Mangel an Bearbeitung und Schärfung als eine ebenso poetologische wie politische Entscheidung lesen,⁶³

61 Ich betrachte die Implikationen dieser Verflechtung von Leben und Schreiben ausführlicher in Kapitel 3.1.7.

62 »Writing about the buddhist here has been public display, of course, but it's been a public display of trying to figure something out, I'm not sure what it is – something about desire, obviously, and the trajectory of mourning – but also about boundaries, about secret/public, about embodiment and meaning, and the frailty of the ego, about the embarrassment and the shame of being left or rejected, about pushing myself into ever [sic!] uncomfortable spaces in writing«, Eintrag vom 11.11.2010.

63 Und zwar auch deswegen, weil sich Bellamy nicht nur aktiv für diesen Modus der Offenheit und Verletzbarkeit entscheidet, sondern auch, weil sie andere Entscheidungen zur stilistischen Formung des Textes durchaus trifft: »Throughout I've tried to use my babbling about loss and betrayal as an opportunity to refine and promote a political/aesthetic position. [...] I haven't gone into every little thing he did that I felt wounded by – for one thing, it would get tedious quick, and writing is writing, you do anything to make it work, even leave out details you're attached to if it bogs things down. In other words, aesthetic decisions have been made here every step of the way, and I've tried to forefront that«, Eintrag vom 21.10.2010.

die sich gegen die Absicherung eines Geniehabitus stellt und das Unangenehme, Verwundbare, Peinliche aufsucht – ein nicht nur inhaltliches, sondern auch sprachlich-stilistisches »pushing towards discomfort«⁶⁴, das Bellamys Autorität als Autorin aktiv untergräbt. Damit setzt sie einen Anspruch um, den sie einige Jahre zuvor in ihrer Essaysammlung *Academonia* an sich selbst formuliert hat:

»To risk seeming dim-witted has been one of my greatest challenges as a writer, to let go of this internalized teacher figure that's measuring the IQ of every paragraph, to take the work where it feels right to me, where it needs to go.«⁶⁵

Auszuhalten, als Autorin dumm, unreflektiert, naiv oder ungebildet zu wirken, um von bestimmten Themen und in bestimmten Formen sprechen zu können, die andernfalls der internalisierten Selbstzensur zum Opfer fielen – diese politisch-poetologische Haltung ist mit mehreren Überlegungen verknüpft. Erstens erscheint bemerkenswert, wie stark sie vom Körper bzw. von Erkenntnissen ermöglicht wird, die nur mittels des Körpers stattfinden können. So beschreibt Bellamy, ebenfalls in *Academonia*, wie die Erfahrung ihrer Bulimie-Erkrankung, und das langsame Erarbeiten der Möglichkeit, über diese zu schreiben, sie erst in die Lage versetzt habe, sich ein solch riskantes, verletzbares Schreiben zuzutrauen. Es ist, mit anderen Worten, eine Technik und ein Interesse, das sie vom Körper gelernt hat:

»[B]ulimia has ›softened‹ me, ›softened‹ my writing. No longer am I a smartass competing to outsmart the other smartasses in my fishbowl of experimental narrative. I'm trying to make a fool out of myself.«⁶⁶

Auch in *the buddhist* tritt der Körper – insbesondere der kranke, alternde, weibliche Körper – als Ort der Erkenntnis auf. So gelangt Bellamy beispielsweise durch die Kombination einer Grippeerkrankung, ihres Liebeskummers (beides explizit körperliche Zustände) und einer weiteren körperlichen Praxis (einer Massage) in eine Situation, die ihr neues Wissen ermöglicht – und zwar nicht zuletzt darüber, warum Verletzbarkeit für sie einen positiven, mit Interesse und Relevanz verbundenen Wert darstellt:

»This afternoon I had a Taoist internal organ massage. There was much tenderness from being sick, tenderness from heartbreak. As usual, the treatment put me into a trance, and I received images of a powerful cord still connecting me to the person I've been moving away from. Afterwards I asked Erene, the practitioner, what do you do when you feel such a cord between yourself and another. How do you

64 Eintrag vom 03.12.2010.

65 D. Bellamy: *Academonia*, S. 116.

66 Ebd., S. 129.

unhook it. She said all interactions are energy exchanges – there was no way out of that – and the way to work with another’s energy and not have it stuck in you is to *be totally open to it*. I know this will sound too woo-woo for many of my readers. [...] [W]hat this image [...] says to me is to not resist the cord, to let it go where it will in its own time and direction. *This allows me a softening* [...]. He’s more frightened than I am, I’m sure of that. And I love that about him, his fear. *Because it’s vulnerable and it’s real* and I feel honoured he trusted me enough to show it to me.«⁶⁷

Ebenso wie im Nachdenken über den Zusammenhang von Bulimie und Schreiben wird hier also die Erfahrung miteinander verflochtener körperlicher und sozialer Verletzbarkeit – sowohl Bulimie als auch Liebeskummer sind Krankheiten, die sich körperlich manifestieren, ihren Ursprung aber im Sozialen haben – als ein »softening«, ein Sanft- oder Weichwerden beschrieben, das bis ins Transzendente, in jedem Fall aber zu Relevanz und Sinnhaftigkeit führen kann. Die Erfahrung der eigenen Verletzbarkeit erinnert Bellamy daran, dass es eben diese Eigenschaft ist, die sie in ihrer Beziehung zuvor auch im und beim Anderen gesucht hat, die in positiver Weise mit Authentizität und der Erfahrung des »Echten« verbunden ist; die körperliche Wissenspraxis der Massage eröffnet ihr einen Weg, mit dieser Verletzbarkeit nicht durch den Versuch des Abhärtens oder der aggressiven Leugnung umzugehen, sondern sie in einer Haltung radikaler Offenheit zu inkorporieren.

Besonders prominent tritt der verwundbare, kranke Körper und seine Abjektion als Erkenntnisquelle im letzten Eintrag von *the buddhist* hervor, in dem Bellamy in einer langen, gedankenstromartigen Assoziationskette von der Beschreibung einer bakteriellen Infektion ihrer Vulva zu einer Neubewertung ihrer Rolle in der Beziehung zum *buddhist* kommt:

»Ariana Reines sends me a copy of the poem she wrote for *The Air We Breathe*, an upcoming exhibition that explores same-sex marriage. [...] Her poem is nine pages long and far-ranging, but what stands out for me is all the cocks and fucking, her poem makes me long to write about fucking too [...], but my cunt isn’t going to be fucking anything. I’ve got a dermatological condition going on *down there* and no it isn’t any STD that Kaiser has a test for, but first they thought it was herpes, and I was sure I got it from the buddhist, and rage like I’ve rarely experienced welled in my body, bouncing up and down from chakra to chakra like a crazed pinball flip flip flip flap flip flap [...] As my doctor labels the culture sample she swabbed from the crack of my ass, she says, you gotta try the oranges, the oranges have been excellent lately [...]. Afterwards I walk across the street and buy a navel orange, perfectly sweet and glistening like an orange jewel in the rainy afternoon. Inflammation is distress rising to the surface of the body, the skin swells reddens and erupts, pus flows in rivulets. Inflammation is the body weeping. [...] I was born

67 Eintrag vom 01.10.2010 (meine Hervorhebungen).

on a rainy Wednesday afternoon – my father rushed from the construction site to the hospital – this man whose treatment of me amounted to consistent, systematic psychological torture – this man rushed to the hospital, his heart racing with joy to behold his daughter, his miracle. [...] In Ariana's gay marriage poem Bach says ›Ich habe/Genug.‹ I've had enough. Cleary Bach was not a woman – I've never known a woman who's had enough. My cunt flesh belches and fissures, torques itself inside out – this is the carnage of abandoned love – sex is dangerous, the buddhist told me over and over again – my cunt drools and spews, its juices glistening like a perfect orange on a rainy afternoon, my cunt shrieks never enough never enough never enough.⁶⁸

Der textuelle Abstand, der hier durch die Auslassungszeichen markiert wird, ist im Originaltext zum Teil beträchtlich. Bellamy kehrt also am Ende des Buches, über den Umweg der Erkenntnisfähigkeit des kranken Körpers, zu ihrer anfänglichen, souveränen Sprechhaltung zurück, die sich in der Verflechtung mehrerer Erzählstränge über eine längere Textstrecke bis zu einer Zusammenführung dieser ganz unterschiedlichen Bilder, Szenen und Erinnerungen, wiederum im Moment des Körpers, ausdrückt. Die Infektion der Vulva wird zwar zunächst als Metapher verwendet (»Inflammation is the body weeping«), aber bei dieser einfachen symbolischen Handlung bleibt es nicht. Vielmehr wird die Metapher durch ihre Verknüpfung mit den anderen Bildern und Gedanken in ihrem Umfeld angereichert und mit semantischem Überschuss ausgestattet.⁶⁹ Vom Regen gelangt Bellamy zum Weinen (des Körpers) und zurück zum Regen, der regnerische Nachmittag ihrer Geburt verbindet sich mit dem Bild der perfekten Orange aus der vorherigen Szene des Besuchs bei ihrer Ärztin, und beide zusammen liefern einen neuen bildlichen Vergleich für die entzündete Vulva, der diese nun gerade durch ihre Abjektion als gewaltig erscheinen lässt. Als Ergebnis offenbart sich eine Strukturverwandtheit von Abjektion und Begehren, von Krankheit und Lust: beide teilen das Moment von Überschreitung, von Über-Fluss und Exzess, das sich an dieser Stelle auch formal im Text herstellt. Nach einer langen, parlando-artigen Passage, in der Bellamy durch das Weglassen von satzbeendenden Punkten und die gehäufte Verwendung von Kommata und Gedankenstrichen Geschwindigkeit erzeugt hat, bricht sich die Welle des Textrhythmus an genau der Stelle, an der sie ihre Vulva selbst sprechen – beziehungsweise, um die entschiedene Vulgarität ihres Textes nicht zu bereinigen: ihre Fotze selbst kreischen – lässt. Der Satz, den diese äußert – »never enough never enough never enough« – stellt nicht weniger als eine Machtumkehrung durch Übererfüllung dar,

68 Eintrag vom 04.03.2011.

69 Eine Technik, die Bellamy bereits in ihrem oben erwähnten *Barf Manifesto* entwickelt: »Barf says [...] too much. Meaning is so surplus it decimates form – or is it the other way around, its form is so vicious it beats the fucking pony of content to bits« (D. Bellamy: *When the Sick Rule the World*, S. 48).

denn es handelt sich bei ihm um ein Zitat der patriarchalen Sprache des *buddhist*. Dieser hatte Bellamy zu Beginn ihrer Beziehung vorgeworfen, sie verhalte sich »like a being whose constant mantra is ›never enough/never enough/never enough«⁷⁰. Ein Vorwurf, in dem die Abwertung von (weiblicher) Anhänglichkeit und emotionaler Bedürftigkeit derart deutlich zutage tritt, dass Bellamy ihn nicht nur in einem ihrer Einträge zitiert, sondern auch als Motto dem gesamten Buch voranstellt.

So erscheint der letzte Eintrag von *the buddhist* als ein über die vollständige Länge des Buches vorbereitetes Beispiel für den Einsatz von radikaler Verletzbarkeit: Am Ende einer ausdrücklich autobiografischen Erzählung, die sich bereits durch den Einsatz von ›unbearbeiteter‹ Sprache und durch ihr Publikationsmedium der Gefahr ausgesetzt hat, als literarischer Text delegitimiert zu werden, wird eine Szene besonderer Schwäche und Peinlichkeit (man denke an die Stigmatisierung, die mit sexuell übertragbaren Krankheiten, aber auch mit Hautkrankheiten verbunden ist) zum Ort der Reklamation einer Sprachhandlung, die ursprünglich auf ein Verstummen und Verspotten der Frau ausgerichtet war, an und gegen die sie sich – eben gerade *als* (heterosexuell begehrende) *Frau* – richtete.

Aber auch vor dieser finalen Klimax ist es im Text schon nicht nur der kranke, sondern auch der *alternde* weibliche Körper, der Neubewertungen, Erkenntnisse und Handlungsräume ermöglicht. So beschreibt Bellamy etwa ihre Wut nach der Lektüre von Jonathan Franzens Roman *Freedom*, in dem die vermeintliche Unsicherheit einer alternden Frau beschrieben und lächerlich gemacht wird, als Teil eines Wehrhaftwerdens in ihrer ungleichen Beziehung zum *buddhist*:

»The cruelty and hubris of Franzen's depiction of the woman [...] is astonishing. Middle aged women are such easy prey, like they're supposed to walk around with eyes averted, hanging their heads in shame at their wreckage. [...] I recently, despite all intentions to never do that again, got involved with a straight guy. At first it was great, but the power dynamics gradually switched, until I ended up being treated like a petulant child [...] – until one day rage came welling in, and this rage gave me Crone Vision: this is fucked up! Off I went, back to my animals and Kevin and the delightful queerness of my writing/art world.
FUCK YOU JONATHAN FRANZEN!!«⁷¹

Besonders bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, dass Bellamy den *alternden* (weiblichen) Körper als einen queeren Körper identifiziert; die *Crone* – ein misogyner Begriff, der sich nur annäherungsweise, etwa als ›alte Vettel‹, ins Deutsche übertragen lässt – wird, ähnlich wie in einem bekannten Essay von Ursula K. Le

70 D. Bellamy: *the buddhist*, Motto.

71 Eintrag vom 04.10.2010.

Guin,⁷² zu einer Figur der Weisheit und Unabhängigkeit; ihr Herausfallen aus den Strukturen heteronormativer Geschlechtlichkeit wird zu einer Grundlage, auf der sich die Gewalt eben dieser normativen Heterosexualität benennen lässt.⁷³

Untrennbar mit dieser zentralen Rolle des Körpers als Ort der Erkenntnis ist auch der Raum verbunden, den Bellamy in *the buddhist* dem Schreiben über Alltäglichkeit und Banalität in Form von Reproduktionsarbeit zugesteht – so bezeichnet sie ihren Blog selbst als »my project of dailiness, endurance, embarrassment«⁷⁴. Wenn sie ausführlich erläutert, wie sie ihr Geschirr spült und dabei ein Lied singt, wie sie eine Bettdecke waschen muss, auf die ihre Katze uriniert hat, oder wie sie einen Blumenstrauß kauft, um sich Trost für ihren Liebeskummer zu verschaffen, so handelt es sich hierbei einerseits um weiblich konnotierte (Care-)Tätigkeiten, andererseits aber eben auch um Praktiken, die zum banalen, alltäglichen, körperlichen (Über-)Leben notwendig sind – und die, wie auch der Körper, zu Erkenntnissen führen können, die mit einer rein intellektuellen Praxis nicht zu erreichen sind:

»I'm doing the dishes, white cashmere infinity scarf wrapped 3 times around my neck, Pandora is playing Neil Young and I dance and wash, dance and wash. [...] Neil Young whines *It's gonna take a lotta love* and I'm filled with ideas for the ending to *the buddhist* book, so many ideas, I can't contain them, I grab my journal, not bothering to dry off, and scrawl and scrawl, wet hand looping and trailing across the page – ink smears, threatening illegibility, and everything pauses for a moment as I stare at my bleeding words – not their meaning, but the wonder of wet hands on paper – then it starts up again *Gotta lotta love/Gotta lotta love* and I plunge back into warm soapy water.«⁷⁵

Die Alltäglichkeit und vermeintliche Belanglosigkeit dieser Szenen – sowohl in Bezug auf ihren Inhalt als auch auf das Fortschreiben der Erzählung oder des Plots – sticht umso stärker hervor, als sie sich mit theoretischen Reflektionen in einem explizit akademischen Vokabular abwechseln.⁷⁶ Eine Technik der Kontrastierung, die

72 Le Guin, Ursula K.: »The Space Crone«, in: Ursula K. Le Guin, *Dancing At the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press 1989, S. 3–6.

73 »I sometimes think of heterosexuality as a form that never felt natural to me«, schreibt Bellamy zu Beginn von *the buddhist*: »Kevin came to me as a gift to create this in-between state; I see our marriage as a poem rather than an overburdened project proposal« (Eintrag vom 19.09.2010).

74 Eintrag vom 03.12.2010.

75 Eintrag vom 04.03.2011.

76 So nimmt sie beispielsweise im Eintrag vom 11.10.2010 eine ausführliche Lektüre und Besprechung von Jack Halberstams Text *The Anti-Social Turn in Queer Studies* vor, die kontrastiert wird mit biografischen Fragmenten und einer amateurhaften, unvorteilhaften Fotografie ihrer selbst. Das Bild ist überbelichtet, Bellamy schaut grimmig, ein Auge wirkt größer als das

Bellamy gerade aufgrund ihres Potenzials für Verunsicherung – sowohl ihrer Autorinnenposition als auch der eingesetzten ›autoritären‹ Sprache – wählt:

»I want that sense of an alien voice, all authoritarian with sharp edges to threaten the confessional, colloquial tone of my ›regular‹ writing, to make lived and fantasy material more vulnerable, pathetic, painfully so. I want that sense of a language that is not mine coming in, a language that I can read but never own, a language that I don't want to own. Having grown up speaking a working class ›I ain't done nothing to nobody‹ vernacular, much of my education has involved cleaning and prissyng up my speech. My refusal to complete my linguistic sanitization by learning to perform the syntax and vocabularies of intellectual discourse is a class rebellion on a small scale. I rip the language of the academy out of context and force it into my own writing, so it can turn up its nose at my noisy corporeality. My vulgarity surrounds it on all sides, with huge slimy cunt teeth ready to snap elitism in two.«⁷⁷

An dieser Stelle wird eine weitere Intersektion von Bellamys Denken sichtbar: Nicht nur stehen das Interesse für den Körper und die Frage nach der Formulierung von Weiblichkeit in einem Zusammenhang, sondern beide sind ebenfalls verbunden mit einem Nachdenken über Klassenzugehörigkeit und ästhetischen Klassismus. Immer wieder reflektiert Bellamy in *the buddhist*, wie ›niedere‹ kulturelle Ausdrucksformen zugleich als »lower class« und als weiblich codiert werden. Dazu gehören beispielsweise ›kitschige‹ Liebeslieder oder romantische TV-Komödien:

»You couldn't really have a heart/And hurt me/Like you hurt me/And be so untrue/What am I to do. The last time I had a broken heart, which was 15 years ago, I'd sit and listen to Dusty [Springfield] and cry and cry. She's good for that. And I don't see anything wrong with listening to Dusty and crying, all this bullshit about detachment. [...] More and more this hierarchy of higher versus lower feelings or attitudes is bullshit. Strange how the lowest feelings are those that tend to come easily to women, feelings that women are known for. The silly second class flutterings of the secretaries on *Mad Men*, I love the pre-feminist secretaries on *Mad Men*, their bitchiness and their breakthroughs of awareness that they squelch in order to not go insane in a system that's stacked against them.«⁷⁸

Bellamy belässt es allerdings nicht bei dieser kritischen Einordnung, sondern widmet sich auch aktiv und unironisch den kitschigen, den billigen (*tacky*) Inhalten: So

andere, als Kommentar fügt sie hinzu: »Here's a photo of me being what The Buddhist called ›peremptory and monarchical.«

77 D. Bellamy: *Academonia*, S. 114–115.

78 Eintrag vom 19.12.2010.

verwendet sie Formulierungen wie »the pain in my heart as vast as the sky«⁷⁹, gibt ihrer Faszination für und Berührung durch ›trashige‹ popkulturelle Filme Raum (etwa »Miss March, the 2009 buddy/roadtrip movie [...], one of the most tasteless, vulgar, stupid, offensive comedies I've seen«⁸⁰), postet Fotos von amateurhaften, selbstgebastelten Weihnachtskarten,⁸¹ und beschäftigt sich immer wieder mit dem bereits oben erwähnten esoterischen Gedankengut rund um Meditation und daoistische Körperpraktiken. Auch damit nimmt sie eine Umsetzung ihrer eigenen poetologischen Anforderungen aus früheren Essays vor, in denen sie, in Abgrenzung zur von der »mainstream avant-garde« praktizierten »condescension towards pop culture – using it as a source of parody that the author remains intellectually and morally superior to«⁸², für sich selbst festhält: »I think a more honest and interesting approach to pop culture is to delight in its tackiness but at the same time admit that you're profoundly moved by it. This is, perhaps, the essence of camp.«⁸³

Körper und Kitsch, die bewusste Entscheidung für Amateurhaftigkeit und für soziale wie körperliche Verletzbarkeit, kommen ebenso in Bellamys Beschreibung einer gastfreundschaftlichen, umsorgenden Handlung zusammen, in der sie bei einer Geburtstagsfeier im Dezember selbstgebastelte Ketten mit kleinen Weihnachtsbaumanhängern als Geschenk an ihre Gäste verteilt:

»I put a necklace around the neck of each of our 38 guests. This was surprisingly intimate, each person chose their ornament, I'd thread it onto a length of yarn, reach around their neck and hang the necklace, check its length, then my hands would flutter against their back as I tied the yarn into a bow. When I finished, I would pat them lightly on the shoulder, a mother-child tenderness. I could tell people liked the attention, liked being passive, acted upon, liked being touched. I thought of body workers, the insights into human need they must have.«⁸⁴

Körperpraktiken, Alltagshandlungen, eine unironische Hinwendung zu populärkulturellen Artefakten und ein Nachdenken über die Zusammenhänge von Sexismus, Heteronormativität und Klassismus kommen also in den scheinbar simplen, tagebuchartigen Szenen von *the buddhist* zu einem komplexen Ganzen zusammen. Ein wichtiger Kreuzungspunkt dieser intersektionalen, autotheoretischen Arbeit ist dabei für Bellamy der (wiederum als weiblich konnotierte) Ort, an dem sich all diese Dinge ereignen, nämlich der häusliche Bereich (*domestic space*) bzw. die Privatsphäre, im Gegensatz zum vermeintlich (intellektuell) relevanteren

79 Eintrag vom 19.09.2010.

80 Eintrag vom 01.10.2010.

81 Eintrag vom 11.12.2010.

82 D. Bellamy: *Low Culture*, S. 234.

83 Ebd.

84 Eintrag vom 25.12.2010.

öffentlichen Raum des bürgerlichen Diskurses. Damit aktualisiert sie eine feministische Konzeptualisierung von Privatsphäre als Machtinstrument, wie sie unter anderem die Philosophin Nancy Fraser vornimmt,⁸⁵ für ihr eigenes Schreiben:

»This business of women not suffering in public, of having a gag order when it comes to personal drama, such as a breakup, connects back to larger histories of suppression, such as [...] the whole notion that domestic space is private, what happens behind closed doors stays behind closed doors, and somewhere buried in there is the history of the wife being owned by her man and therefore she better keep her trap shut, and bourgeois notions of suffering with dignity – or dignity itself, how oppressive a value is that? Betrayal happens in private (usually), thus betrayal itself is less of a bourgeois sin than talking about it. In my rust belt working class heritage, if someone betrayed you, you would tell anybody within earshot what that son of a bitch did to you – you would cuss and gesticulate and wail – and there would be no shame in that. In fact, you who had this great emotional burden would be treated with awe – working class people respect anger – and others would join your rage, light your cigarette, and say, yes, that son of a bitch doesn't deserve you.«⁸⁶

Diesen intersektionalen Zusammenhang von Klassismus und Sexismus beobachtet Bellamy auch ganz konkret in ihrem eigenen Beziehungshandeln und ihrer Wahrnehmung des *buddhist*:

»I was struck by how groomed he was, how every detail and movement was about projecting an easy entitlement and power. Whereas I was not groomed for anything except to be a grill cook – until [...] I was told that writing was a middle class occupation and if I wanted to be a writer I'd have to be more middle class. And they won, I have become more middle class, or at least more adept at passing.«⁸⁷

85 Fraser formuliert als These, dass »the terms ›private‹ and ›public‹ [...] not simply straightforward designations of societal spheres« seien, sondern »cultural classifications and rhetorical labels«, die im politischen Diskurs als Werkzeuge eingesetzt werden, um bestimmte Interessen, Positionen und Themen zu delegitimieren und andere aufzuwerten (Fraser, Nancy: »Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, in: Bruce Robbins (Hg.), *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, S. 1–32, hier: S. 21–22). Die Literaturwissenschaftlerin Anna Watkins Fisher präzisiert diese Einordnung des Gegensatzpaares »öffentlich/privat« als rhetorische Strategie wie folgt: »[T]his attempt to keep private life out of the public eye is a patriarchal gesture, one aimed at protecting men by delegitimizing women's experiences and concerns (certainly, privacy is deployed to serve whiteness in much the same way)« (A. W. Fisher: *The Play in the System*, S. 128).

86 Eintrag vom 21.10.2010.

87 Eintrag vom 20.10.2010.

Die Notwendigkeit der Intellektualisierung, die sowohl das Geschlecht als auch die Klassenherkunft verdeckt, besteht im Handlungsbereich der (Liebes-)Beziehung also ebenso wie im Literaturbetrieb. Sprachliche Intellektualisierung bedeutet dabei tatsächlich eben nicht Objektivität und Rationalität, sondern das Universalisieren einer anderen partikularen Position: bürgerlicher Männlichkeit. Bellamy betrachtet dieses komplexe Phänomen erneut ausgehend von einer Körpererfahrung, die es ihr ermöglicht, den Zusammenhang von literarischen bzw. ästhetischen Kriterien, der Abwertung von Weiblichkeit bzw. weiblich konnotierten Themen und Ausdrucksweisen, und ihren eigenen biografischen Erfahrungen mit literarischen Avantgarde-Gemeinschaften zu reflektieren:

»When I had a Taoist internal organ massage today, I had two big releases, where you come out of the trance with a gasp, gulping for air, and after the first gasp I distinctly smelled gardenias, even though there were no flowers in the room. Afterwards, since I was already downtown I went to the flower stand across the street from Macys and bought a gardenia, I've been buying gardenias from that stand since the late 70s when I moved to San Francisco, and of course gardenias remind me of Billie Holiday, which reminded me, in turn, of the early 80s, how the experimental feminist poets were into Billie Holiday and Frida Kahlo. It wasn't really acceptable for experimental feminists to be into strong emotion and suffering, if we addressed such intensities in our poetry they had to be coded and intellectualized, there was all this pressure to be smart and fragmented, and Holiday and Kahlo were a place where we could admire directness and raw emotion, I'm sure that the non-whiteness as well as the non-writerness of Holiday and Kahlo had much to do with their being acceptable, it would not have been cool to admit to liking Sylvia Plath, for instance, she was bad emotion, bad suffering [...]. But I did love Plath, and I did address raw emotion in my poetry, I was embarrassingly non-fragmented and direct, and, yes, my work was considered stupid and my eyeliner was too heavy and I talked too loud and whenever the opportunity presented itself I was always eager to fuck. I was a bad experimental feminist.«⁸⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Dodie Bellamy in *the buddhist* gleichzeitig eine autotheoretische Herleitung von radikaler Verletzbarkeit als ethisch-ästhetischer Haltung wie auch eine konkrete sprachliche Umsetzung derselben vornimmt. Dabei stehen die Hinwendung zum Körper, zu alltäglichen, banalen Reproduktionstätigkeiten und zu populärkulturellen, ›kitschigen‹ Artefakten, in einem Zusammenhang mit der Reflektion der intersektionalen Überschneidungen von Sexismus, Klassismus und Heteronormativität, die sich im Bereich der romantischen Beziehungen auf erstaunlich ähnliche Art und Weise manifestieren wie im

88 Eintrag vom 15.10.2010.

Bereich der literarischen Produktion. Wenn Bellamy also diverse stilistische Mittel einsetzt, um ihre Autorität als Autorin und als Intellektuelle zu destabilisieren – »to make a fool out of myself« – dann macht sie sich in dieser Form verletzlich, um einer bestimmten Ethik des Schreibens zu folgen, die sie in ihrem vorherigen poetologischen Werk fortlaufend entwickelt hat.⁸⁹ Sie folgt einem Interesse, das diese Art der experimentellen Selbstaussetzung notwendig macht: dem Interesse für »the vulnerable, the fractured, the disenfranchized, the fucked-up«⁹⁰, wie sie es auf ihrer Webseite selbst zusammenfasst. Ähnlich wie die Theoretiker:innen der Vulnerability Studies begreift Bellamy Verletzbarkeit und die mit ihr einhergehenden Eigenschaften und Zustände also nicht (ausschließlich) als Bedrohung, gegen die es sich abzusichern und die es zu vermeiden gilt, sondern als Wissensquellen, die ein vollständiges Erleben menschlichen Potenzials erst möglich machen. Ihre »willingness to remain raw, vulnerable, exposed, and subject to the judgment of others [...], to enact the feral«⁹¹ lässt sich also, mit Anthony Hubermann, verstehen als die paradoxe Stärke, Schwäche auszuhalten. Sie bedeutet aber, völlig unabhängig von solchen normativen Einordnungen, zunächst auch, eine Position einzunehmen, in der Bellamy sich schreibend für Scham und Verletzbarkeit interessieren, Scham und Verletzbarkeit schreibend erkunden kann, ohne beide sublimierend auflösen zu müssen.

Ein letzter Faktor neben allen oben genannten, mit dem Bellamy die Destabilisierung ihrer Autorität als Autorin vorantreibt, ist das häufige Zitieren von anderen Autor:innen, Künstler:innen und Freund:innen, und zwar nicht nur aus publizierten Texten oder Kunstwerken, sondern insbesondere aus Gesprächen. Fast alle ihre Gedanken scheinen kollaborativ, aus dem Austausch mit anderen zu entstehen, und die explizite namentliche Nennung ihrer Gesprächspartner:innen im Text erzeugt eine Offenheit, die einerseits jegliche Geniegeste ausschließt und andererseits auf einen Aspekt verweist, der sich erneut stärker mit den Spezifika des sozialen, digitalen Mediums Blog befasst: nämlich der Tatsache, dass Bellamy *the buddhist* auch als eine Art ›Service-Leistung‹, als einen Dienst für ihre Community versteht.

3.1.6 Blogging: Sprachmagie und die Gemeinschaftlichkeit des frühen Internets

»My involvement with him throughout had overtones of performance art, in that a handful of others knew about him and eagerly awaited updates. Even those who knew his name referred to him as The Buddhist. [...] When I've been pissed at The

89 »Lowness has been a life's lesson for me«, schreibt Bellamy in *Academonia*: »how to reconcile my low-class origins, my predilection for all forms of dirt, with my baby boomer modernist dreams of greatness« (D. Bellamy: *Academonia*, D. 69–70).

90 Dodie Bellamy: »About«, <https://www.belladodie.com/about>, geprüft am 09.03.2022.

91 A. Huberman: Introduction, S. 6.

Buddhist, I've posted bits of his emails on Facebook. [...] People ›like‹ these or make comments. [...] Is 1000 words and a *community entertained* for 5 months worth the pain?«⁹²

Bellamys literarische Verarbeitung ihrer Liebesbeziehung ist, wie bereits eingangs erwähnt, durchzogen von Reflexionen über das Medium, in dem diese Verarbeitung stattfindet. Immer wieder werden die Spezifika des Blogs als einer frühen Form von sozialem Medium auch deshalb deutlich, weil Bellamy Kommentare und Rückmeldungen ihrer Leser:innen zu vorherigen Einträgen aufnimmt, sie zitiert und von ihnen ausgehend weiterdenkt. Da ihr Blog selbst gegenwärtig nicht mehr einsehbar ist, sind diese indirekten Spuren der Interaktionen ihrer Leser:innen die einzigen auswertbaren Hinweise auf das kommunikative Geschehen rund um ihr Blogschreiben. Die relativ große Anzahl dieser Verweise erlaubt jedoch die Annahme, dass *the buddhist* als Blog eine umfangreiche sekundäre literarische Kommunikation ausgelöst hat. Die Bandbreite der Interaktionen reicht dabei von einem simplen Klick auf den Like-Button über ausführliche Reaktionen von Künstler:innen und Autor:innen, die Bellamy zuvor in ihrem Text erwähnt hat, bis zu kritischen Diskussionen über den logischen Aufbau ihrer Argumentationsstruktur.

So reagiert etwa die Performance-Künstlerin Kathe Izzo mit einem Kommentar auf einen Blogbeitrag, in dem Bellamy ihre Video-Arbeit *True Love Project* diskutiert, und Bellamy greift diesen Kommentar wiederum unmittelbar in ihrem nächsten Eintrag auf.⁹³ Weiterhin wird die eingangs zitierte, zentrale Reflexion des implizierten Wertunterschieds von *Blog Writing* und *Real Writing* ausgelöst durch den Kommentar eines Freundes unter einem vorherigen Blogbeitrag, in dem Bellamy eben diese Unterscheidung erstmals trifft. Auch diesen Kommentar, der kritisch auf die Inkonsistenz ihres Gedankengebäudes hinweist, zitiert Bellamy in seiner gesamten Länge.⁹⁴ Wie sich zudem aus dem Zitat zu Anfang dieses Kapitels ablesen lässt, bleibt die Kommunikation rund um Bellamys *buddhist*-Texte offenbar nicht auf die Plattform ihrer Publikation, den Blog selbst, beschränkt; die Konversation verlagert sich in Teilen auch auf andere Social-Media-Plattformen, wie etwa Facebook, oder wird in privaten Emailwechseln zwischen Bellamy und ihren Leser:innen fortgeführt, wobei sie auch diese in Form von Zitaten wiederum in ihr Blogschreiben ein-

92 Eintrag vom 09.10.2010, meine Hervorhebung.

93 »In response to my discussion of her *True Love* video, Kathe Izzo posted the following comment: [...] Kathe, thank you for this! My mind has been buzzing ever since«, Eintrag vom 07.12.2010.

94 »My old friend Rainer added a comment in which he catches me in a contradiction: ›Your post really cracked me up, and intrigued me, partly because of a multi-decade déjà vu aspect, partly because of how you said this is the last one, really, (and so I'm now eagerly awaiting the next one), and partly because of the way u refer to Real Writing, only steps away from talking about divisions being BS«, Eintrag vom 15.10.2010.

bindet und veröffentlicht. Zum Teil scheint die Motivation für das (Weiter-)Schreiben des Blogs aus dieser Art der direkten Fankultur und des Austauschs über ähnliche Erfahrungen entsprungen zu sein;⁹⁵ weit wichtiger als die konkreten, spezifischen Adressat:innen ist für Bellamys Schreibprojekt aber offenbar die vage, depersonalisierte, pseudo-anonyme Intimität des Internets:

»[W]hy am I uploading this in public, why not my journal, why not answer Bhanu's last letter, she's been very generous in holding my ramblings, why do I long to speak to no one and everyone, why hurl my thoughts out into the obscurity of a mostly unknown audience [...]. In the original version of my book *The Letters of Mina Harker*, all the letters were written to writers I knew – and sent – so there was this edge of risk in that, I'd say things [...] to my friends I never would say in real life, it was a performance of saying the forbidden, one person at a time. When I finished the book and was faced with refocusing to non-epistolary writing, I felt like I was standing on the brink of the void, how could I possibly write to a vague unknown audience, I visualized such an audience as this misty blobby thing, and now I seem to be turning my back on specific persons and wanting acknowledgement from this blob. Oh my dearest blob, do you love me, will you love me the way the buddhist refuses to do? Is blob love something that will never go away? Interesting how similar blob is to blog.«⁹⁶

In diesem Rückbezug auf die Form des Briefromans, die Bellamy für ihr Debüt wählte, sowie im Nachdenken über die Möglichkeiten, die diese Kommunikationsatmosphäre von generalisierter Intimität schafft, klingt Elke Wagners Beschreibung von Social-Media-Plattformen als Räumen *intimisierter Öffentlichkeit* an – auch Wagner theoretisiert diese Kommunikationsatmosphäre schließlich als eine Generalisierung derjenigen schriftlichen Intimität, die ursprünglich mit der tatsächlich privaten Austauschform des Briefwechsels entstand.

Dies ist tatsächlich nicht der einzige Punkt, an dem *the buddhist* sich als Beispiel für die Charakteristika eines Social-Media-geprägten Schreibens erweist: So stellt Bellamys Parlando-Ton, die Verknüpfung vieler Einzelsätze durch zahlreiche »unds« zu einem langen Wortfluss, in einigen Abschnitten bis hin zum kompletten Wegfall der Satzzeichen, mindestens eine Vorform der schriftlichen Mündlichkeit des Internets dar; durch die Datierung und die mäandrierende Struktur des Textes bleibt der Eindruck des Ungefilterten und Unmittelbaren auch in der überarbeite-

95 »A handful of women have been writing me fan letters, have been egging me on in this. The buddhist has become a sort of soap opera character for them. And they share with me their own lives, their own breakups, their own wrestling with relentless attachment«, Eintrag vom 11.11.2010.

96 Eintrag vom 16.12.2010 (meine Hervorhebungen).

ten Form des Buches erhalten;⁹⁷ und nicht zuletzt ist Bellamys gesamtes Projekt auf allen Ebenen von einer Ästhetik der Authentizität durchdrungen,⁹⁸ die Stine Lomborgs Hinweis auf die Kontinuität sowohl der Authentizitätsnorm als auch der Techniken ihrer Umsetzung von den netzhistorisch früheren Blogger:innen zu den Nutzer:innen aktuellerer Social-Media-Plattformen geradezu idealtypisch illustriert.⁹⁹ Dabei ist Bellamy sich bewusst, dass dieser Modus der Authentizität tatsächlich ein ästhetischer, dass diese Authentizität eine sprachlich hergestellte Form ist. Sie benennt ihr Schreiben auf dem Blog entsprechend nicht als ein unmittelbares, sondern als eines, das den *Eindruck* von Unmittelbarkeit («impression of the unmediated»¹⁰⁰) herzustellen versuche, und charakterisiert ihren Schreibprozess insbesondere mit Blick auf autobiographische Themen wie folgt:

»All writing for me is a pouring of myself onto the page, both an emptying of self and a removed observation of self. It's not necessarily about emotions I'm currently having – like a method actor, I invoke emotions, some so painful I feel like I'm being flailed, then I step back like some Nazi scientist and chronicle it all.«¹⁰¹

Wenn Bellamy sich in ihrem Schreiben verletzbar macht, ist das also keine hilflose, reflexhafte Handlung, sondern ein Arbeiten an und mit dem Ausgesetztsein; eine Entscheidung, dem emotionalen Überschuss Raum zu geben, der sonst nirgendwo erlaubt ist, diesen Überschuss zu dokumentieren und zu beobachten – ihn also, ganz im Sinne der von Eve Sedgwick in Anlehnung an Silvan Tomkins erarbeiteten Definition von Scham, als potenzielle Wissensquelle zu verstehen.¹⁰² Sie verwehrt sich gegen Versuche, dieses Ausformulieren und Stehenlassen des Unbequemen auf eine reine Beschreibung ihrer persönlichen Befindlichkeit zu reduzieren und verweist immer wieder auf den Aspekt der künstlerischen wie intellektuellen Unter-

97 »[T]he blog format ended up giving the BOOK a special quality – it's immediate and has a real-life temporal progression marked by shifts in emotion and fake out endings«, J. Wang: Epistolary Review.

98 Das gilt im übrigen nicht nur für ihr Blogschreiben, sondern für ihre gesamte Poetik: »If we ask our readers to stumble into discomfort, we owe it to them to provide some kind of payoff for that discomfort, some meaningful reason for being there. Many people are leery of the experimental or transgressive because they're impatient with writing that's masturbating itself on its own cleverness. I've grown impatient with such work. What I long for in writing is the authentic, whether it's collage, porn, or Alice Munro« (D. Bellamy: *Academonia*, S. 81–82).

99 Lomborg verweist in ihrer Studie sowohl auf die »convention of authenticity«, die für Blogger:innen »crucial« sei (S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 198), als auch auf die Techniken, die zum sprachlichen Herstellen dieser Authentizität eingesetzt werden und die denjenigen auf neueren Social-Media-Plattformen in erstaunlichem Maße ähneln (ebd., 85).

100 Eintrag vom 03.12.2010.

101 Eintrag vom 22.12.2010.

102 Vgl. Kapitel 1.3.1.

suchung, der ihrem Projekt innewohnt. Dieser beinhaltet, dass sie zwar sprachlich einen Eindruck der Unmittelbarkeit herstellt, nicht jeder Textabschnitt aber unmittelbar ihrer gegenwärtigen lebensweltlichen Realität entspricht.¹⁰³

Dennoch ist die intimisierte Öffentlichkeit ihres Mediums für Bellamy nicht nur eine angenehme:

»When people tell me they read my blog, I sometimes wince in embarrassment. [...] When I think of students or colleagues reading it, I wince. But when I remember Bett and Bhanu and Ariana and Donna and Marcus and Colter, and a big handful of others both known and unknown, who I feel I'm making a heart connection with, then I don't wince.«¹⁰⁴

Die Pseudo-Anonymität, die sich im ungenauen bis fantastischen Adressaten des »Blobs« ausdrückt und es Bellamy ermöglicht, ihrem literarischen Erkenntnisinteresse – dem risikofreudigen Erkunden von Peinlichkeit – nachzugehen, kippt also, wenn sich die intime, aber abstrakte Öffentlichkeit ins Spezifische, in die konkrete Person zurückverwandelt. Es sind diese Momente, in denen die Scham aus dem Text sich unmittelbar affektiv und somatisch in den Körper rückübersetzt (»I wince«). Das Spannungsverhältnis, das hier zwischen der Notwendigkeit einer »insider audience«¹⁰⁵, deren Annahme für Bellamy »essential«¹⁰⁶ für ihr Schreiben ist, und dem intim-anonymen »dearest blob« entsteht, wird also nicht aufgelöst, sondern kreiert eine produktive Unbequemlichkeit, in der sich Bellamys zentrales queer-feministisches Projekt umsetzen lässt: »to love too much and to say too much.«¹⁰⁷

Diese hybride Mischform aus der Pseudo-Anonymität der intimisierten Öffentlichkeit und dem direkten Ansprechen einiger bestimmter, wohlbekannter Freund:innen als Leser:innen lässt sich als spezifische Form der Gemeinschaftlichkeit im »frühen« sozialen Internet einordnen. Verglichen etwa mit den Versionen von Twitter oder Facebook im Jahr 2024 stellt der Publikationsraum des persönlichen Blogs im Jahr 2010/2011 jedenfalls einen Raum relativer Geschützteit dar – die Exzesse von Hate Speech, aber auch die zunehmende Polarisierung, die Kommerzialisierung und das Überangebot, die viele Social-Media-Plattformen nicht nur in Folge der Trump-Ära prägen, sind zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingetreten. Bellamy selbst betont die Historizität ihrer Blog-Gemeinschaft in einem rückblickenden Interview zu *the buddhist* aus dem Jahr 2019, in dem sie neben der

103 »Due to my allowing emotional excess to bleed around my words here, people keep asking me if I'm okay. People write all the way from France to ask Kevin if I'm okay. I'm doing fine, more than fine, I'm feeling good«, Eintrag vom 13.10.2010.

104 Eintrag vom 02.02.2011.

105 D. Bellamy: *When the Sick Rule the World*, S. 55.

106 Ebd.

107 A. Huberman: *Introduction*, S. 6.

Bedeutung dieser Community vor allem die Unwahrscheinlichkeit ihrer erneuten Entstehung »in today's online spaces«¹⁰⁸ hervorhebt.

Bellamy schreibt ihren Blog also in einem paradoxen Modus der Adressierung, der den oder die genaue Adressat:in zwar offenlässt, durch seine Gerichtetheit aber dennoch eine kommunikative Handlung vollzieht – das heißt: nicht nur eine text-interne Funktion hat, sondern auch auf eine Wirkung in der außertextlichen Realität zielt und so eine Verunsicherung der Trennung zwischen intra- und extradiegetischem Bereich zur Folge hat.¹⁰⁹ Dieser paradoxe Modus führt gemeinsam mit der Atmosphäre des ›Live‹-Schreibens, die dem Medium Blog mit seiner engen Verknüpfung von lebensweltlichem Ereignis und textueller Verarbeitung inhärent ist, zu jenem performativen Charakter ihres Textes, den Bellamy im obigen Zitat selbst benennt (»overtones of performance art«). Dieser performative Charakter kulminiert in einzelnen Textabschnitten in Gesten, die von einem geradezu sprachmagischen Denken motiviert zu sein scheinen: von Versuchen also, die lebensweltliche Realität durch ihre alternative sprachliche Benennung ganz direkt zu verändern.

Ein besonders offensichtliches Beispiel hierfür stellt der Wechsel von Groß- zu Kleinschreibung dar, den Bellamy nach einigen wenigen Einträgen relativ zu Beginn des Buchs vornimmt. Angeregt von einer Gesprächspartnerin, die vorschlägt, den *Buddhist* aufgrund seines problematischen Verhaltens in der gemeinsamen schriftlichen Kommunikation zur »lowercase« zu »degradieren«¹¹⁰, schreibt Bellamy ihn ab dem 13.10.2010 tatsächlich nicht mehr als »The Buddhist«, sondern ausschließlich als »the buddhist« – eine Änderung, die sie selbst als »a sort of exorcism«¹¹¹ einstuft. Auch an anderer Stelle betont sie die Handlungsmacht von Sprache, das heißt, die Möglichkeit, durch eine sprachliche Handlung einen affektiven oder materiellen Effekt *aufserhalb* des Sprachlichen *direkt* hervorzurufen. Dies beinhaltet insbesondere die Möglichkeit, sich durch ein Bestehen auf der Hör- und Sichtbarkeit der eigenen Verletztheit und Scham gegen das von Nancy Fraser beschriebene patriarchale Konstrukt von Privatsphäre aufzulehnen. Gerade, indem Bellamy sich nicht ›zusammenreißt‹, indem sie die als weiblich konnotierte ›Schwäche‹ ihrer emotionalen Bedürftigkeit und Verzweiflung sowie die ebenfalls spezifisch weibliche Scham der Zurückweisung vollkommen annimmt und (über-)erfüllt, verwandelt sie die Bedrohung der Verletzbarkeit in eine Waffe – oder zumindest in ein Werkzeug, das sich einsetzen lässt, um dem Gegenüber unbequem zu werden, indem man die Grenzen der sprachlichen Angemessenheit sprengt:

108 M. Milks: *Dodie Bellamy's Crude Genius*, S. 41.

109 Vgl. Eintrag vom 17.11.2010; ich komme auf die Aufhebung oder zumindest Verwischung dieser Trennlinie im folgenden Kapitel zurück.

110 Eintrag vom 13.10.2010.

111 Ebd.

»I love the idea of giving the impression of the unmediated in writing – to type in all caps WHY WON'T YOU FUCKING LOVE ME – it's in the middle of the night I click send and the next morning when he logs online at 6:30, after meditation, the buddhist reads it and rolls his eyes – *I made the fucker roll his eyes. I have agency, I have impact.* He's a very private person. Privacy is power.«¹¹²

Bellamy kommt also mit ihrer Einschätzung von Privatsphäre als einem Machtinstrument nicht nur fast wortgleich zu derselben Analyse wie Fraser, sondern findet gerade durch das Annehmen und sprachliche Ausagieren der eigenen Verletzbarkeit eine Möglichkeit, eben dieses Konzept in seiner Wirksamkeit zu stören.

Nicht zuletzt endet auch der Hauptteil von *the buddhist* – der Teil des Buches also, der die ursprünglich auch auf dem Blog publizierten Texte umfasst – mit einer performativen Sprachhandlung. Bellamy eignet sich hier in einer hyperironischen Geste eine Formulierung des *buddhist* an, die sie in ihrem ursprünglichen Kontext mehrere Wochen zuvor, in ihrem Eintrag vom 21.01.2011, eingeführt hat. Dort zitiert sie eine Neujahrsemail des *buddhist*, in der dieser sie wissen lässt, dass er an sie denke. Nachdem er mehrere vorherige Nachrichten mit der Grußformel »love« beendet hatte, schließt er diese Nachricht jedoch mit der formal-distanzierten, im Zusammenhang mit dem Inhalt der Email absurden Formulierung »with warmest regards«¹¹³, also in etwa: »mit herzlichen Grüßen«. Bellamy analysiert dieses Verhalten als manipulativen Versuch der Kontrollsicherung und Erniedrigung des Gegenübers (in diesem Fall also ihr selbst), das dazu gebracht werden soll, seine Gefühle offenzulegen und sich damit in eine verletzbare Position zu begeben, über die sich die darauf folgende distanzierte Grußformel dann erheben kann. Dieser Moment der Beleidigung wird als so einschneidend beschrieben, dass Bellamy im Anschluss daran festhält: »it was the point where I finally, finally gave up«¹¹⁴. In ihrem letzten Eintrag, am 05.02.2011, greift sie die manipulativ-abwertende Formulierung wieder auf und nutzt sie für eine Form des Zurückschreibens, des *writing back*, die umso effektvoller ausfällt, als eben diese ironisch angelegnete Höflichkeitsfloskel zum allerletzten Satz des online publizierten Textkonvoluts wird.

Nachdem Bellamy zum Abschluss ihres letzten Eintrags zunächst festhält, dass sie das Projekt, über den *buddhist* zu schreiben, nun beenden wird, imitiert sie über die Länge eines kompletten Absatzes hinweg eine biblische Sprache der Absolution, in der sie einen imaginierten »Angel of Contineny«, einen Engel der Mäßigung, anspricht, der sie von allem »gripping, abandonment, desire, melancholy, and rage«¹¹⁵ reinwaschen möge: »Strengthen me, my Angelic life guard, that I can give what thou

112 Eintrag vom 03.12.2010 (meine Hervorhebungen).

113 Eintrag vom 21.02.2011.

114 Ebd.

115 Eintrag vom 05.02.2011.

enjoinest, and enjoin what thou wilt. Thou knowest on this matter the groans of my heart, and the floods of mine eyes.«¹¹⁶ Nachdem sie die vorherigen Monate mit einem konstanten Argumentieren für das Recht auf Verletzbarkeit, auf soziale Abhängigkeit und emotionalen Überschuss gefüllt hat, ist dieses abschließende Gebet um Mäßigung nicht nur aufgrund seiner künstlich altmodischen Sprache als eine ironische Geste zu lesen. Ein letztes Mal führt Bellamy hier auch Selbstbeherrschung und Distanziertheit als problematische Werte vor, die mit klassistischen und sexistischen Unterdrückungsstrukturen verbunden sind – egal, ob sie im Kontext eines (vermeintlich) buddhistischen Wertesystems auftreten oder als konstitutive Eigenschaften eines intellektuellen, bürgerlichen Subjekts definiert werden. Ebenso wie die Vulnerability Studies verortet also auch Bellamy im Versuch der Immunisierung gegen die eigene, grundlegend menschliche Verletzbarkeit ein Moment potenzieller Gewalt. Eine solche Immunisierung gegen die emotionale Verletzbarkeit, die mit dem Eingehen einer Liebesbeziehung einhergeht, soll die erwähnte Abschiedsformel des *buddhist* bewirken, die Bellamy sich nun, am Ende dieses pseudo-religiösen Abschnitts, in den allerletzten, beendenden Sätzen ihres Blogprojekts, aneignet und gegen ihren ursprünglichen Sprecher wendet, den sie so, ein stückweit auch gemeinsam mit sich selbst,¹¹⁷ ins Lächerliche zieht: »By thy abundant grace to quench the impure motions of my mind, I despiseth the buddhist no longer, and thus I cry unto him, in all the fullness of my heart, ›With warmest regards!«¹¹⁸

Bei der Betrachtung der Rolle des Mediums Blog für Dodie Bellamys Einsatz von radikaler Verletzbarkeit wird so insgesamt deutlich, dass zahlreiche Eigenschaften und Affordanzen dieses Mediums bzw. von Social-Media-Plattformen generell (die enge Rückbindung an eine autobiographische, lebensweltliche Realität, die riskante Kommunikationsatmosphäre einer intimisierten Öffentlichkeit, die Bevorzugung von sozial-affektiv besonders wirksamen Formen wie Klatsch und Skandal und das Nebeneinander von Hoch- und Populärkultur, von Trash und Theorie in einer Art vorweggenommener *Context Collapse*) wie eine folgerichtige Umsetzung zentraler literarischer Werkzeuge der New-Narrative-Bewegung wirken.¹¹⁹ Diese literarischen Strategien sind offenbar nicht erst mit dem neuen Medium entstanden oder von dessen Affordanzen deterministisch hervorgerufen worden, sondern haben zuvor schon existiert und auf dem Medium Blog auch deshalb aktualisiert, weil es ein so idealer ›Nährboden‹ für ihre Entfaltung ist. Eine dieser Strategien – das Benennen realer Personen und die damit einhergehende Defiktionalisierung des Textes, die

116 Ebd.

117 Getreu ihrem Motto, dass »a good essay should always embarrass the author a bit« (A. Hurler: Introduction, S. 6), gelingt es Bellamy also sogar in diesem Akt der Gegenwehr, sich selbst (und selbstbestimmt) angreifbar zu machen.

118 Eintrag vom 05.02.2011.

119 Vgl. R. Halpern, R. Tremblay-McCaw: A Generosity of Response, S. 14.

auch im tagebuchartigen Format des Blogs angelegt ist – möchte ich im Folgenden noch einmal gesondert betrachten, weil sie eine Basis für den Einsatz von Verletzbarkeit als tatsächlicher *Waffe*, mit durchaus ambivalenten moralischen Implikationen, darstellt.

3.1.7 Naming Names: Die Verschmelzung von Text- und Lebenswelt

Wenn New Narrative eine literarische Bewegung ist, die sich nicht nur explizit als Community begreift und eine aktive, organisierende, gestaltende Teilnahme an dieser Community zur Voraussetzung für Mitgliedschaft macht, sondern zusätzlich nach literarischen Formen sucht, die diese Gemeinschaftlichkeit abbilden und mitformen können, dann gilt all dies auch für Dodie Bellamys *Blog Writing*. In einem Eintrag vom 05.02.2011 hält sie fest: »New Narrative – and this blog – are about problematizing and confusing the division between intra- and extra-diegetic.«¹²⁰

Beide wollen also eine programmatische Destabilisierung der Grenze zwischen Schreiben und Leben, zwischen *inner-* und *außerhalb* des Textes. Dies impliziert eine besondere Form der Verletzbarkeit: Der Text wird unmittelbar rückführbar auf das in ihm sprechende Ich, das sich nicht hinter der Funktion *Autor:in* verstecken kann. Bellamy versteht sich als reale Person, mit einem realen Körper und einer realen gesellschaftlichen Position, die aus ihrem realen Leben heraus schreibt und für die das Schreiben wiederum reale Konsequenzen in diesem Leben hat. Ihr literarisches Schreiben ist also nicht (nur) eine Handlung, die aus dem Leben heraustritt, um es zu reflektieren, sondern aktiver, integrierter Teil dieses Lebens. Es ist mit hin kein Selbstzweck und keine von außertextlichen Interessen und Anforderungen freie, rein intellektuelle Tätigkeit, sondern hat zuvorderst eine lebensweltliche Aufgabe. Es entsteht aus einem realen Bedürfnis sowie aus der Erfahrung eines Mangels heraus, und es soll letztlich nicht weniger leisten als Rettung.¹²¹ Entsprechend scharf grenzt Bellamy ihren Textbegriff von auf den ersten Blick ähnlich wirkenden Formulierungen von ›Welt als Text‹ ab. Im Gegensatz zu diesen gehe es ihr nicht um eine intellektuell-theoretische Betrachtungsweise, sondern um eine körperliche, tatsächlich biografische Erfahrung, die durchaus auch die Erfahrung eines Risikos ist:

»And I wondered how much of my relationship with the buddhist, how much of my relationship with life in general, is a literary exercise – whether I write about it or not. How being a writer and living in a postmodern world, all life is a text. Of course this has been theorized up the wazoo, but I'm not talking about theory here, I'm talking about a cognitive shift, a gut-level viewing of life as text.«¹²²

120 Eintrag vom 17.11.2010.

121 »So I was in this horrible emotional pain (still am at times, it comes in waves), and I turned to the one tool that has saved me throughout my life: my writing«, Eintrag vom 27.11.2010.

122 Eintrag vom 9.11.2010.

Anstatt die Welt als Text, also als reine, dematerialisierte Semantik zu begreifen, begreift Bellamy ihren Text *als kontinuierliche Fortführung der Welt* – und zwar nicht einer abstrakten, allgemeinen Welt, sondern ihrer eigenen, ganz konkreten Lebenswelt, für die sie verantwortlich gemacht, auf die sie festgelegt und für die sie gegebenenfalls auch beschämt werden kann.

Diese Selbstverpflichtung zum Sichtbarmachen der eigenen Partikularität zeigt sich auf der Textebene unter anderem dadurch, dass Bellamy eine Vielzahl von *Namen* nennt: Die Namen konkreter Orte, an denen sie sich aufhält, die Namen von Parks, Restaurants, Museen, Hotels, Universitätsinstituten, Galerien, Supermärkten, Straßenkreuzungen, aber auch die vollständigen Namen von Freund:innen, Gesprächspartner:innen, Kommentator:innen, Gegner:innen. Fast jede Szene in *the buddhist* findet an einem konkret benannten Ort statt und lässt sich mit einer Suchmaschine und einem Stadtplan von San Francisco einfach lokalisieren. Für Bellamy steht hinter diesem Bekenntnis zum Spezifischen eine ethische wie ästhetische Haltung: »To deny one's lense is corrupt. Immoral even«¹²³, schreibt sie in *When The Sick Rule The World*.

Diese Rückführbarkeit macht einen großen Teil des radikalen wie politischen Potenzials von *New Narrative* im Allgemeinen und von Bellamys Schreiben im Besonderen aus, denn es provoziert ein Zusammenfallen von Text- und Lebenswelt, das herkömmliche Konzepte von Privatsphäre überschreitet und negiert. Indem die realen Namen von Personen, Orten und Institutionen genannt werden, werden auch private Interaktionen, Gespräche und Ereignisse öffentlich gemacht. Durch das ›Troubeln‹ des Intra- und Extradiegetischen, durch das ausführliche Nennen von Namen (und zum Teil auch Adressen) hat Bellamys Schreiben potenzielle Konsequenzen außerhalb des Textes – ein Risiko, das bewusst und strategisch aufgesucht wird.

Denn auch, wenn Bellamy den Namen des *buddhist* nie öffentlich macht – die einzige Ausnahme in einem Text, der ansonsten durchweg auf die *New-Narrative-Strategie* des *Naming Names* setzt – zwingt sie die Privatsphäre keiner anderen Person derart stark in die Öffentlichkeit ihrer Blogposts. So veröffentlicht sie Ausschnitte aus seinen an sie gerichteten Briefen und Emails, beschreibt ausführlich seinen nackten Körper und seine Genitalien, und gibt immer wieder Hinweise, die es zumindest theoretisch ermöglichen, seine Anonymität durch eine Internetrecherche aufzuheben¹²⁴ – all das, obwohl er offenbar, in ihren eigenen Worten, »a very private person, who was terrified I was going to write about him«¹²⁵, ist. Nicht zuletzt wirkt der Gesamttext mit seinem obsessiven Umkreisen des einen, immer

123 D. Bellamy: *When the Sick Rule the World*, S. 56.

124 So erwähnt sie beispielsweise im Eintrag vom 09.10.2010, dass sie einen Artikel über den »buddhist« in der *New York Times* gelesen hat.

125 Eintrag vom 09.10.2010.

wiederkehrenden Themas – der Frage, warum der *buddhist* sie nicht im selben Maße liebe wie sie ihn – wie eine indirekte Adressierung des geliebten Objekts, das hier tatsächlich genau zu dem gemacht werden soll: einem Objekt. In diesem Sinne kann das Nennen realer Namen, die Rückführbarkeit von Informationen und Äußerungen auf reale Personen auch als eine Form feministischer Wehrhaftigkeit verstanden werden, als ein Moment, in dem Verletzbarkeit tatsächlich zur Waffe wird, die im Umkehrschluss das Gegenüber, das einen verletzbar macht, gefährdet.

Denn auch wenn Bellamy gelegentlich den *buddhist* durch die erwähnten Zitate zu Wort kommen lässt, so bleiben diese doch immer eingebettet in *ihren* Text, in ihren Blog; sie entscheidet, welche Sprechanteile ihm zukommen und in welchem Kontext sie stehen. Der weitaus größte Teil des Gesamttextes besteht aus einer so indirekten wie manischen Ansprache dieser begehrten Person, die nicht antworten kann – und nicht antworten *soll*. Ein Modus, der in den folgenden Kapiteln ebenso bei Ianina Ilitcheva (in Form des Twitterphänomens der *Nonmention*) und bei Yu Xiuhua (in Form des vage gehaltenen Adressaten ihrer Liebesgedichte) auftauchen wird und zumindest auf eine kurze Tradition als feministische Schreibstrategie verweisen kann: Das bekannteste Beispiel für diese Art der Adressierung in der jüngeren englischsprachigen Literatur dürfte Chris Kraus' autofiktionaler Roman *I Love Dick* von 1997 sein, auf den ich an dieser Stelle kurz als Vergleich zurückgreifen möchte, auch, weil Bellamy und Kraus sich sowohl persönlich als auch literarisch nahestehen und ihre Werke bereits mehrfach zusammen gelesen worden sind.¹²⁶

I Love Dick ist ein Roman in Briefform. Kraus adressiert darin ihren realen Geliebten Richard (Dick), der die gemeinsame Affäre nach kurzer Zeit beendet hat. Dick demütigt Kraus zwar, indem er sie zurückweist, ihr Begehren und ihre Bedürftigkeit lächerlich macht und seine strukturelle Machtposition auf dem »Markt der Liebe«¹²⁷ ausnutzt, kann ihr aber innerhalb des Romans nicht antworten. Aus dieser Perversion der Briefform (als private Form der Kommunikation, die sich bei Kraus in eine öffentliche Form der einseitigen Publikation verwandelt), der mit ihr einhergehenden drastischen Überschreitung von Privatsphäregrenzen und der obsessiven Übererfüllung zahlreicher Klischees von Weiblichkeit entwickelt Kraus ein subversives Moment:

126 »Though Kraus is not part of the group of writers originally associated with New Narrative [...], her work is shot through with their influence, and she mentions Dodie Bellamy in *I Love Dick*. Bellamy also mentions Kraus at times« (C. Wagner: Naming Names in the Fabulous Real, S. 25–26). Nicht zuletzt ist Kraus die Herausgeberin der Reihe *Semiotext(e)* im Verlag MIT Press, in der Bellamys neuere Werke ab 2021 erschienen sind. Vgl. zur gegenseitigen Wertschätzung der beiden Autorinnen auch: M. Milks: Dodie Bellamy's Crude Genius, S. 14.

127 Vgl. zu diesem Konzept: Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Berlin: Suhrkamp 2011.

»Her subterfuge turns Dick's own logic (the logic of the dick, of patriarchy) against him. She insists on the excess produced by the system's supposedly supplementary parts – namely, feminine affect – that cannot be taken into the court record; she uses the ›nonserious‹ mediums of love letters and diary entries because they are unlikely weapons, inadmissible evidence. Kraus's work perverts the normative meaning of the letter, which is typically a private exchange between two entities, for the letters in *I Love Dick* are one-way projections, serialized and bound.«¹²⁸

Kraus gibt sich also bewusst und rückhaltlos in die ›lächerliche‹, erniedrigende Rolle der verlassenen, zurückgewiesenen Frau, die unablässig um den geliebten Mann als einzigen Sinn ihres Lebens kreist, um diese klischeehafte Obsession in eine Gegenstrategie zu verwandeln. Indem sie den sexistischen Topos der anhänglichen, von männlicher Anerkennung abhängigen Frau nicht zurückweist, sondern übererfüllt, wendet Kraus die Logik des Patriarchats, die auf der kostenlosen Verrichtung von emotionaler Arbeit und Sorgetätigkeiten durch Frauen* basiert, in Form des übergreifig werdenden Überschusses dieser Arbeit gegen das Patriarchat selbst:

»Rather than silently accepting her abjection, Kraus hyperbolizes and publicizes it. By manically embracing and performing her social role as a ›romantically dependent‹ woman, the protagonist of *I Love Dick* reappropriates as a tactical model the figure of the parasitical woman, long reviled in nineteenth- and twentieth-century radical Western feminist history and criticism. [...] Rather than fleeing charges of overattachment, Kraus embraces the compulsiveness and overintimacy with which the so-called dependent woman has already been charged.«¹²⁹

So wird Dick (dessen Spitzname so symbolisch wie selbstironisch zu lesen ist¹³⁰) zwar permanent adressiert und geradezu manisch ins Zentrum des Interesses gestellt, so, wie es die Rolle der »romantically dependent woman« vorsieht; genau dadurch wird er aber auch bloßgestellt und ins Lächerliche gezogen, zumal er auf die permanente Ansprache des künstlichen Briefwechsels wie auch auf die öffentliche Sichtbarmachung seiner Privatsphäre – denn ebenso wie Bellamys *buddhist* ist auch bei Dick mit wenig Recherche nachvollziehbar, welche reale Person hinter dem Spitznamen steht – innerhalb des Textes nicht reagieren kann und stumm bleiben muss. In derselben Weise eignet Bellamy sich den Topos der liebenden, zurückgewiesenen Frau an, um eben diese Position der weiblichen Verletzbarkeit und

128 A. W. Fisher: *The Play in the System*, S. 122.

129 Ebd., S. 117.

130 »The title of Chris Kraus's 1997 cult novel, *I Love Dick*, rings out as an admission of shame and a badge of defiance: I am attached to and titillated by a patriarchy that oppresses me«, ebd., 113.

der »irrationalen«, überemotionalen Obsession in einen Modus der Transgression, der Übergriffigkeit zu verwandeln.

Naming Names ist also eine feministische Schreibstrategie, die sich als radikal bezeichnen lässt, weil sie tatsächlich *übergriffig* wird; weil sie in einen Modus des Angriffs übergeht, in dem das Private nicht nur politisch, sondern ein tatsächlicher Kampfplatz ist. Auf die strukturelle Gewalt des Patriarchats, die sich auch in Konzepten wie dem der Privatsphäre ausdrückt, wird mit aktiver Gegengewalt reagiert. *Naming Names* bleibt nicht bei einer allgemeinen Kritik von Sexismus stehen, sondern attackiert einen einzelnen, ganz konkreten Mann, der diese Struktur verkörpert und von ihr profitiert. Eine solche Gleichsetzung von Person und Struktur erscheint unfair, wenn nicht sogar moralisch problematisch; sie stellt allerdings auch eine Reaktion auf einen unfairen Ausgangszustand (die sexistische Grundstruktur der Gesellschaft) dar und bezieht ihre ästhetische wie politische Kraft eben aus dieser moralischen Ambiguität:

»The risk that you *could* hurt [...] is part of what makes [Naming Names] so provocative [...]: it raises questions about what's right, what's appropriate, what's taking things too far, who's hurting whom.«¹³¹

Indem Bellamy, ähnlich wie Chris Kraus in *I Love Dick*, nicht in der Rolle des Opfers verbleibt, sondern *persönlich* wird, indem sie im wörtlichen Sinne »unter die Gürtellinie« geht und Teile der Privatsphäre ihres Gegenübers ohne dessen Einverständnis öffentlich macht, ändert sich ihre Rolle: Sie gelangt in eine wehrhafte, sogar aggressive Position – und zwar genau dadurch, dass sie die Insignien ihrer vermeintlichen (weiblichen) Schwäche maximiert: »In my writing I favor a direct assault of over-the-top emotion, hysteria even«¹³², hält sie bereits in *Academonia* fest. Kaye Mitchell verweist zurecht darauf, dass die Wortwahl – *assault*, also: Angriff, Beleidigung – hier eine entscheidende, aussagekräftige Rolle spielt:

»The use of ›assault‹ hints at how excessive emotion becomes a weapon directed triumphantly outwards, while ›hysteria‹ unashamedly claims a conventionally feminized condition of disruptive, bodily feeling.«¹³³

3.1.8 Oppositional Weakness und Operatic Suffering

In ihrer Lektüre von *the buddhist* beschäftigt sich Mitchell weiterhin mit der Frage, was es eigentlich ist, das diesen Text »radikal« macht. Dabei gelangt sie zu einer be-

131 C. Wagner: *Naming Names in the Fabulous Real*, S. 19.

132 D. Bellamy: *Academonia*, S. 75.

133 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 172.

merkenswerten Unterscheidung: Wirklich transgressiv werden Bellamys Texte ihr zufolge nicht durch die ausgiebig eingesetzte Vulgarität, die Sexszenen oder andere Formen der drastischen Körperlichkeit, sondern durch die in ihnen ausgestellte *Liebesbedürftigkeit*:

»In *the buddhist*, what is embarrassing – even shameful – is not the candid, occasionally vulgar, language, or the engagement with the ›brutely material‹ [...], but rather the owning of desire and the speaking of emotion [...], betraying an ›inter-est‹ (in the Tomkins sense of the term) that refuses to be cowed.«¹³⁴

In diesem Sinne lässt sich *the buddhist* also als eine ganz konkrete literarische Fortschreibung jenes theoretischen Konzepts von Verletzbarkeit als konstitutiver, das volle Potenzial menschlicher Existenz erst ermöglichender Eigenschaft ausmachen, das im Rahmen der Vulnerability Studies entwickelt wurde. Tatsächlich liest auch Mitchell Bellamy wesentlich mit Butlers Konzept der primären Vulnerabilität und Sedgwicks an Silvan Tomkins angelehnter Rekonzeptualisierung von Scham.¹³⁵ Auch Bellamy selbst wendet sich in ihren Blogposts Theoretiker:innen wie Jack Halberstam zu, um ein positives, widerständiges Konzept von Verletzbarkeit zu entwickeln, das sie als *Oppositional Weakness* bezeichnet:

»[T]o accept that one has to be strong, knowledgeable or responsible in order to speak is to assimilate Western capitalism's narrative of progress; it denies otherness and represses vast areas of human experience. [...] [A]n in-your-face owning of one's vulnerability and fucked-upness to the point of embarrassing and offending tight-asses is a powerful feminist strategy. [...] To deny behaviors and experiences gendered as weak or ›feminine‹ is not feminist or queer, it's heteronormative to the hilt. [...] The Buddhist's slinging of Buddhist jargon (such as ›spaciousness‹) at me whenever we got in a fight – the notion of peace or happiness or selflessness or any other ›positive‹ trait being the pot of gold at the end of our spiritual/therapeutic quest has made me want to puke in my mouth. I don't want to be miserable, but I also want to embrace the fucked-up, to move towards a maturity and strength that can include and express weakness and embarrassing content of all sorts without shame, to allow myself the full resonance of being a female subject [...] living in a fucked up nation, in a fucked up world, in the 21st century.«¹³⁶

134 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 178.

135 »In forcefully confronting her readers with her own particular vulnerability – in allowing that vulnerability to spill out of the text, shamefully, inappropriately, vulgarly even – she emphasizes our own ›primary vulnerability,‹ our own, necessary, ›interdependence and incompleteness,‹ as Butler phrases it, thereby figuring writing as affective community. And in choosing to ›[invade her] own privacy,‹ she acknowledges the formative, ineliminable role of shame in both the public and private construction of femininity, and in the act of writing«, ebd., S. 180.

136 Eintrag vom 11.10.2010.

Indem Bellamy ihre Verletzbarkeit und Abhängigkeit, ihre Gefühle der Scham und Schwäche im Text nicht nur zulässt, sondern ausführlich erkundet, sucht sie nach feministischen Perspektiven, die es ihr erlauben, von patriarchalen, bürgerlichen Welt- und Subjektentwürfen abzurücken und »female-centric ways of claiming space« zu entwickeln, die es ermöglichen, »vulnerability and fucked-upness as part of your power«¹³⁷ zu denken. Diese Perspektiven findet Bellamy interessanterweise nicht nur durch ein Anknüpfen an die theoretischen Arbeiten der Vulnerability Studies, sondern auch an einige der Arbeiten aus der Body und Performance Art, die ich in Kapitel 1.5 als mögliche Vorläufer für eine queer-feministische Ästhetik der Verletzbarkeit ausgemacht habe.¹³⁸ Die konkrete Technik, mit der sie in ihrem Text in einen Modus der *Oppositional Weakness*, der widerständigen Schwäche gelangt, wird von Bellamy bereits in einem ihrer ersten Blogposts benannt. Es handelt sich um *Operatic Suffering*, opernhafte Leiden, wobei im Adjektiv »operatic« nicht nur der performative Charakter dieses Leidens als (künstlerische) Technik ausgedrückt wird, sondern auch die Assoziation eines anderen, ebenso aussagekräftigen Adjektivs mitschwingt, nämlich »operativ« (»operational«):

»I've been thinking a lot about the recent break up of two well known poets in our experimental writing fishbowl, how the female poet has been expressing her pain on Facebook and her blog. A few weeks ago for his status update on Facebook the male poet wrote, »Must it really all be so public?« Some guys chimed in with how pathetic airing one's business in public is. Breakups, I guess, are like death, old age, insanity – best locked away behind closed doors. I'd love to see more operatic, grand suffering in public.«¹³⁹

Operatic Suffering meint also ein Leiden, das programmatisch öffentlich stattfindet, mit dem ausdrücklichen Ziel, unbequem und aufdringlich zu werden, indem man der Öffentlichkeit das eigene, peinliche Leid nicht erspart – mit anderen Worten: eine Umdeutung von »feminine debasement« als »experimental feminist strategy«¹⁴⁰. Diese Strategie ist nicht auf eine Überwindung von Scham, auf eine einfache Affirmation des Abjekten oder auf das Erreichen von Schamlosigkeit ausgerichtet, sondern auf eine Hinwendung *zur* Scham, die diese nicht vollständig in etwas Positives umdeuten oder transzendieren, sondern in ihrer Ambiguität erforschen und aushalten möchte.¹⁴¹ Sie verbindet die Tomkinssche Erkenntnis, dass Scham ein in-

137 Eintrag vom 04.01.2011 (meine Hervorhebung).

138 »I feel what I'm doing here resonates with the history of feminist performance art«, schreibt Bellamy nach einer längeren Reflektion über Arbeiten von Carolee Schneemann und Kathe Izzo in ihrem Eintrag vom 06.12.2010.

139 Eintrag vom 09.10.2010.

140 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 177.

141 Vgl. ebd., S. 167.

formativer Marker für Interesse und Relevanz sein kann, mit der feministischen Annahme, dass Verletzbarkeit keine negative Abweichung von der vermeintlichen Norm, sondern eine grundlegende Konstante menschlichen Lebens ist:

»Bellamy's work [...] is not simply or straightforwardly *shameless*, because it demonstrates a keen awareness of, and commitment to, a certain ›low culture‹ of female embodiment and a degraded ›feminine‹ culture of the mainstream and the ›stacky‹; its relationship to shame is not, therefore, one of redemption or overcoming, but rather something more immersive, complex and complicitous, which potentially produces more dissonant effects both formally and politically.«¹⁴²

Mit einer Hinwendung zur Scham und zu Zuständen der Schwäche, der Peinlichkeit und Abjektion arbeitet auch die österreichische Künstlerin und Autorin Ianina Ilitcheva, deren Twitter-Werk unter dem Handle *@blutundkaffee* ich im nächsten Kapitel lese. Ilitchevas Stilmittel und ihre sprachlichen Register unterscheiden sich zum Teil von denen Bellamys – nicht zuletzt, da sie auf die Affordanzen einer anderen Publikationsplattform reagiert (und diese zum Teil auch manipuliert). Ironie, Überspitzung und eine schnelle Abfolge von Pointen machen bei Ilitcheva als Twitter-Autorin beispielsweise zentrale Charakteristika des Stils aus, die sich in dieser Form bei Bellamy als Blog-Autorin nicht finden lassen. Dennoch, so möchte ich im Folgenden argumentieren, teilen beide Autorinnen durch ihre immer wieder neu ansetzenden Versuche, die eigene Scham und Abjektion nicht zu sublimieren, sondern sich ihnen als Basis eines experimentellen feministischen Schreibens zuzuwenden, ein Konzept von radikaler Verletzbarkeit, dessen zum Teil unterschiedliche Ausdrucksformen nicht über die produktive Vergleichbarkeit der Werke von Bellamy und Ilitcheva hinwegtäuschen sollten.

3.2 »und wenn der Tod kommt, dann mir ins Gesicht«

Ianina Ilitchevas Twitteraccount »@blutundkaffee«

3.2.1 »einen mann, der meinen hals mit einer hand umfassen kann«: Ein Auftakt-Tweet und seine Ebenen

»einen mann, der meinen hals mit einer hand umfassen kann«¹⁴³: Mit diesem Eintrag beginnt die Dichterin und bildende Künstlerin Ianina Ilitcheva am 8. Dezember 2012 ihren Twitteraccount unter dem Handle *@blutundkaffee*, den sie fast auf den Tag

142 Ebd., S. 166.

143 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277476779965435904>, 08.12.2012, geprüft am 12.05.2021.

genau vier Jahre lang, bis etwa einen Monat vor ihrem Tod am 20. Dezember 2016, führen wird.¹⁴⁴ In diesen vier Jahren publiziert Ilitcheva mehr als 35.000 Tweets – rein rechnerisch eine selbst für das schnelle ›Nebenbei-Medium‹ Twitter enorme Menge von 24 Tweets pro Tag. Bei Lektüre dieser Kurztexte fällt eine inhaltliche und stilistische Kohärenz auf, die nahelegt, die einzelnen Tweets als Teil eines zusammenhängenden Gesamtwerks zu verstehen. Ähnlich wie bei Dodie Bellamy spielen die Themen Scham, Verletzbarkeit, körperliche und soziale Abjektion durch Liebeskummer, emotionale Bedürftigkeit und chronische Krankheit in diesem Werk eine zentrale Rolle. Ilitchevas Sprechhaltung wird zwar auch bei der Thematisierung dieser Inhalte von einer (vielleicht twitterspezifischen) Nähe zu Ironie und pointenhaftem Humor geprägt. Diese wird jedoch oft so lange weitergeführt, bis ein performativer Überfluss entsteht, der die ausgestellte Ironie wieder aufhebt und die ›witzige‹ Situation (zumindest potenziell) in ihr Gegenteil kippen lässt – bis sich also eine Verunsicherung einstellt, durch die Ilitchevas biografische Verflechtung mit ihren Texten und damit die eigentliche Fallhöhe des vermeintlichen Witzes sichtbar wird. Ähnlich wie Dodie Bellamy möchte ich also auch Ianina Ilitcheva als eine Autorin beschreiben, die sich für ein literarisches Erkunden von und Experimentieren mit Verletzbarkeit interessiert – unter den Vorzeichen der Publikationsplattform Twitter und in ihrem eigenen, spezifischen Schreibstil.

Einige der Charakteristika dieses Stils finden sich bereits in Ilitchevas Auftakt-Tweet. Vielleicht am auffälligsten ist zunächst die Geste der Unmittelbarkeit, die dieser erste Tweet setzt: Anstatt sich als Autorin vorzustellen, mögliche Follower:innen zu begrüßen oder kurz zu beschreiben, was diese in Zukunft auf ihrem Account erwarten können, anstatt also eine paratextuelle Rahmung oder Einleitung an den Anfang zu setzen, beginnt Ilitcheva unvermittelt – mit einer Aussage, die wirkt, als sei sie Teil eines vorangegangenen Gesprächs oder eines Textes, dessen vorherige Abschnitte der Leser:in verborgen bleiben. Dieser Eindruck entsteht einerseits durch die sprachliche Gestaltung des Tweets: Ilitcheva etabliert hier mit der *Ellipse* eine Form, die den Stil ihres Accounts auch bei vielen der folgenden Kurztexte prägen wird. Anstatt den vollständigen Satz auszuschreiben – etwa: »Ich brauche einen Mann, der meinen Hals mit einer Hand umfassen kann« – überlässt sie es der Leser:in, die Passagen, deren Fehlen durch den einleitenden Akkusativ angezeigt wird, zu ergänzen. Diese Auslassung erzeugt eine Ambivalenz, die zum Weiterlesen und -denken auffordert: Wie könnte der Satzanfang gelautet haben? Auf welche unausgesprochenen Dinge verweist der lesbare Teil des Satzes?

Ilitcheva liefert keine Antwort auf diese Fragen, sondern verwandelt die Ellipse mit ihrem nächsten Tweet in den ersten Aufzählungspunkt einer *Liste*, auf

144 Ihr letzter eigenhändiger Eintrag am 20. November 2016 lautet: »Sterben und Twittert [sic!] kann man nicht multitasken, also Ciao«, <https://twitter.com/blutundkaffee/status/80027628995362304>, 20.11.2016, geprüft am 12.05.2021.

die der Akkusativ, in Erinnerung an einen Einkaufszettel oder die Zutaten eines Kochrezepts (»Man nehme...«), natürlich ebenso hinweisen kann: »einen mann mit hirschgeweih«¹⁴⁵ schreibt sie zwei Stunden später, unmittelbar nach ihrem ersten Tweet, und ergänzt die so begonnene Liste am folgenden Tag, nachdem sie zwischenzeitlich 18 Tweets ganz anderen Inhalts gepostet hat, um einen dritten Punkt (»einen mann, der zöpfe versteht«¹⁴⁶). Weitere Ergänzungen folgen, jeweils mit einer Vielzahl anders gelagerter Tweets dazwischen, am 23. Dezember 2012 (»einen mann, hart genug, um mich zu brechen«¹⁴⁷), am 11. Januar 2013 (»einen mann, der ein streichinstrument spielt«¹⁴⁸) und am 1. November 2013 (»Einen Mann, wie Winter, und der Frühling sein Hund«¹⁴⁹).

Derartige *Wiederaufnahmeverfahren* erweisen sich als ebenso charakteristisch für Ilitchevas Twitter-Stil wie die Ellipse. Immer wieder etabliert sie eine Formulierung, ein Bild oder eine Metapher, die sie dann refrain- oder listenartig in unterschiedlichen Permutationen wiederholt, allerdings häufig mit einem zeitlichen oder durch andere Tweets hergestelltem textuellen Abstand zueinander. Ich beschreibe diese Form der Erzeugung von Dichte durch Wiederholung und Variation über große Trennräume hinweg weiter unten ausführlicher, unter anderen mit dem aus der TV-Serien-Fankultur entlehnten Begriff des *Call-Backs*. Zuvor aber möchte ich festhalten, dass es nicht nur stilistische und formale Parameter ihres Accounts sind, die Ilitcheva mit ihrem ersten Tweet am 8. Dezember 2012 etabliert; auch inhaltlich setzt sie bereits Hinweise darauf, was ihr Schreiben in den nächsten vier Jahren auszeichnen wird.

Denn dass ihr Tweet ein Gefühl der Unmittelbarkeit erzeugt, liegt auch am intimen Inhalt der Aussage, die auf eine erotische Fantasie zu verweisen scheint – einen Inhalt also, der, wenn überhaupt, zumeist in privaten Räumen und eingebettet in erklärende Kontextualisierungen zur Sprache gelangt. Hinzu kommt, dass es sich offenbar um eine Fantasie handelt, in der Unterwerfung und Gewalt eine lustvolle Rolle einnehmen. Die Sexualität, die hier so nonchalant ohne Erklärung oder Kontextualisierung im ersten Tweet auf einem neuen Profil angesprochen wird, bewegt sich also in einem Bereich, der von medizinischen und psychologischen Klassifikationssystemen pathologisiert und in Teilen des öffentlichen Diskurses als anormal

145 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277511180812165120>, 08.12.2012, geprüft am 25.08.2021.

146 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277800528933695488>, 09.12.2012, geprüft am 25.08.2021.

147 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/282858134664515585>, 23.12.2012, geprüft am 05.10.2022.

148 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/289513858664644608>, 11.01.2013, geprüft am 05.10.2022.

149 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/396316089732579328>, 01.11.2013, geprüft am 05.10.2022.

wahrgenommen wird.¹⁵⁰ In diesem Sinne beginnt Ilitcheva ihr Twitterprofil mit einer so unangekündigten wie mehrfachen Überschreitung: Sie beschreibt eine (potenzielle) Sexfantasie; diese Fantasie trägt deutliche Züge des Nicht-Normativen; und sie wird, nicht zuletzt, von einer Frau geäußert, wie Profilbild und Autorinnenname direkt neben dem Tweet nahelegen.¹⁵¹ Ilitcheva provoziert also in doppelter Hinsicht: Während es aus konservativer Position anstößig erscheinen dürfte, dass überhaupt (und dann auch noch aus weiblicher Perspektive) öffentlich über Sex gesprochen wird, könnten feministische Positionen es als problematisch betrachten, dass sie eine sexuelle Fantasie andeutet, für die (weibliche) Unterwerfung eine zentrale Rolle spielt.

Damit gibt Ilitchevas erster Tweet einen Hinweis auf die inhaltliche Beschaffenheit ihres künftigen Twitterwerks, in dem der Körper mitsamt seinen Bedürfnissen, Gefährdungen und (nicht-normativen) Begehrensformen eine große Rolle spielt. Und nicht zuletzt lässt sich in ihm auch schon erahnen, wie Ilitcheva Verletzbarkeit performativ in ihrem Schreiben einsetzt: Immer wieder spielt sie mit Klischees von

150 Die in Deutschland zum Zeitpunkt des Schreibens gültige 10. Version der *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (ICD) erfasst alle Handlungen und Begehrensarten, die von den sie praktizierenden Communities mit dem Akronym BDSM (Bondage and Discipline, Dominance and Submission, Sadism and Masochism) bezeichnet werden, unter dem Schlüssel F65.5 (»Sadomasochismus«) nach wie vor als »Störungen der Sexualpräferenz«, die wiederum dem Bereich der »Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen« zugerechnet werden.

151 Der letzte Teil dieser Beobachtung lässt sich allerdings nur für diejenige Kombination aus Text und Paratext feststellen, die mir im November 2021 als Leserin von Ilitchevas Twitterprofil angezeigt wird. Während das @-Handle eines Accounts auf Twitter nicht veränderbar ist, lässt sich der daneben angezeigte Nutzer:innenname mit wenigen Klicks und beliebig oft ändern. Ob für eine:n Leser:in am 8. Dezember 2012 also auch eindeutig gewesen wäre, dass es sich hier um eine weibliche Autorin und ganz konkret um die reale Person Ianina Ilitcheva handelt, ist zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr sicher feststellbar. Folgt man Ilitchevas eigenen, selbstreflexiven Betrachtungen zwei Monate »später« im Twitertext, so ist es am wahrscheinlichsten, dass sie noch nicht unter ihrem Klarnamen und evtl. auch nicht mit einer Fotografie als Profilbild, sondern unter dem Pseudonym »Annemarie Kuckkuck« und mit einer zunächst explizit konzeptuellen Absicht postete: »am Anfang war eine Kunstfigur. was ist nur aus diesem Account geworden. ich habe ihn vermenschlicht«, (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/298104592984580097>, 03.02.2013 geprüft am 05.10.2022); »ein Dasein als Kunstfigur ist einfacher. man muss sich nicht mal vor sich selbst rechtfertigen. wär ich doch nur dabei geblieben.« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/298859271263752192>, 05.02.2013, geprüft am 05.10.2022). Im Folgenden aber prägt die Aufhebung des Fiktionalitätsschutzschildes, die Einbindung der unmittelbaren Autobiografie ins Schreiben sowie des Schreibens in die alltägliche Lebenspraxis Ilitchevas Profil so sehr, dass es angemessen erscheint, rückwirkend auch ihren ersten Tweet als Ausdruck dieser Form von Verletzbarkeit durch Sichtbarkeit – als reale Person, nicht als Kunstfigur – zu lesen.

Weiblichkeit (hier in Gestalt von Unterwürfigkeit, oft aber auch in Gestalt von emotionaler Bedürftigkeit oder anderen Ausprägungen von ›Schwäche‹), die sie durch ihre Übererfüllung ins Groteske und Transgressive kippen lässt.¹⁵² Dieses transgressive Potenzial bewegt sich bei Ilitcheva oft in der Nähe des Lächerlichen und Absurden, und auch dies lässt sich in ihrem Auftakttweet bzw. in der nachträglich über die Jahre an ihn angehängten Liste beobachten: Wenn dem ersten Listenpunkt, »einen mann, der meinen hals mit einer hand um-fassen kann«, beim isolierten Lesen durch seinen intimen Inhalt noch ein Moment großer Ernsthaftigkeit innezuwohnen scheint, so wird diese durch die folgenden, immer wilder assoziierenden Tweets (»einen mann mit hirschgeweih«, »einen mann, der zöpfe versteht«, »Einen Mann, wie Winter, und der Frühling sein Hund«) um widersinnige, verwirrende und auch komische Momente ergänzt. Nicht zuletzt zeigt sich in diesem ersten Tweet auch eine Sprechhaltung, die ich im Folgenden mit dem oxymoronischen Konzept von *drastischer Zartheit* zu beschreiben versuche. Denn ein Mann, »der meinen Hals mit einer Hand umfassen kann« besagt, in seinem ganzen Bedeutungsumfang gelesen, dass hier die erotische Praktik der Atemkontrolle und des Würgens nur *angedeutet* wird: als ein Potenzial, das gerade durch sein Unterlassen eine besondere Zartheit im evozierten *Power Play* entwickelt. Der beschriebene Mann kann den Hals der Sprecherin mit Leichtigkeit umfassen, drückt aber eben *nicht* zu. Das Umfassen kann so auch als eine Form des Gehaltenwerdens verstanden werden, mit dem das dominierende Gegenüber, gerade durch das riskante Spiel mit seiner körperlichen Bedrohlichkeit, eine besondere Form der Zugewandtheit vollzieht.

Zusammengefasst verweist also bereits dieser erste Tweet auf den konzeptuellen Charakter des Accounts *@blutundkaffee*. Trotz der Beiläufigkeit und Unmittelbarkeit, die Ilitchevas Tweets sprachlich suggerieren, ereignen sie sich offensichtlich nicht unbedacht oder einseitig manipuliert von den Affordanzen der Plattform Twitter. Ihnen wohnt ein künstlerischer Formwille inne, der nicht zuletzt auch zur Hervorbringung eben solcher Authentizitätseffekte wie Unmittelbarkeit und Beiläufigkeit notwendig ist. Ilitcheva gestaltet ihren Account vom ersten Tweet an offensiv und performativ literarisch; damit nutzt sie Twitter in gewissem Sinne *gegen* Twitter, weil ihre Tweets zwar die Stilerwartungen der Plattform-Community bedienen, aber nicht wirklich – im Sinne eines *Sozialen Mediums* – als direkte Kommunikationsakte gedacht sind, sondern sich in ihrer Geformtheit und ihrem auktorial-

152 Zum transformatorischen Potenzial von Masochismus aus queerfeministischer Perspektive siehe einleitend beispielsweise Jack Halberstam (*The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press 2011), der vorschlägt, die masochistischen Ausdrucksformen von radikaler Passivität, von Selbstverletzung und –negation als subversive oder sogar revolutionäre Akte zu begreifen, da sie sich dem *Double Bind* eines aktiven Widerstands entziehen, der das patriarchale (heteronormative, rassistische, ...) System genau dadurch bestätigt, dass er sich ihm entgegenstellt und es somit eben auch anerkennt. Ich komme auf diese Formulierung von Passivität als Widerstand in Kapitel 4.1 zurück.

len Modus an ein ›klassisch‹ literarisch lesendes Publikum richten. Für diese These spricht auch, dass Ilitcheva relativ wenig mit ihren Leser:innen interagiert und die Anzahl der Kommentare unter ihren Tweets vergleichsweise gering ist – die meisten Follower:innen scheinen ihren Account in erster Linie still lesend und ggf. likend als (künstlerisches) Werk rezipiert und nicht als tatsächliches Gesprächsangebot verstanden zu haben.

3.2.2 Ianina Ilitcheva, Annemarie Kuckuck, @blutundkaffee: Wer schreibt hier eigentlich?

Ianina Ilitcheva wird am 4. Dezember 1983 in der usbekischen Stadt Angren geboren. Aufgrund eines genetischen Defekts leidet sie an Epidermolysis bullosa (EB), einer chronischen, nicht heilbaren Hautkrankheit. 1991, im Alter von acht Jahren, zieht sie mit ihrer Mutter nach Wien, weil die Behandlungsmöglichkeiten für ihre Erkrankung in Österreich besser sind. In Salzburg befindet sich eines der weltweit nur vereinzelt existierenden Zentren für EB, deren Betroffene auch als ›Schmetterlingskinder‹ bezeichnet werden – ein Verweis auf die Verletzungsanfälligkeit ihrer Haut, die die Lebenserwartung für die meisten schwer Erkrankten stark reduziert.¹⁵³

Ilitcheva engagiert sich im Vorstand der EB-Patient:innen-Organisation DEBRA und studiert Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, wo sie ihr Studium bei Daniel Richter in der Meisterklasse *Erweiterter malerischer Raum* im Jahr 2013 mit der Diplomarbeit *183 Tage* abschließt. *183 Tage* ist ein »Isolationsprojekt«¹⁵⁴: Für die Dauer eines halben Jahres beendet Ilitcheva alle sozialen Interaktionen, schließt ihre Social-Media-Accounts und zieht sich alleine in ihre Wohnung zurück. Auf Anrufe, Kurznachrichten und Emails reagiert sie nicht, nur Briefe und spontane Besuche sind erlaubt.¹⁵⁵ Als Dokumentation dieser Mischung aus Langzeitperformance, psychologischer Selbstprüfung und künstlerischem Experiment entsteht ein »200seitiges Buch, das ich aus Tagebucheinträgen, Beobachtungen, ausgewählten Notizen und Fotografien zusammenfügte, begleitet von unterschiedlichen Illustrationen. Begleitend dazu: 333 chronologisch aufgepinnte Notizzettel und eine Slideshow-Projektion mit 183 Fotografien als Veranschaulichung des Wechsels der Jahreszeiten.«¹⁵⁶ *183 Tage* wird mit dem Würdigungspreis der Akademie ausgezeichnet und erscheint 2015 in überarbeiteter Form, einschließlich der

153 DEBRA Austria: »Epidermolysis bullosa«, <https://www.debra-austria.org/schmetterlingskinder/epider-molysis-bullosa>, geprüft am 22.11.2021.

154 Ilitcheva, Ianina: »183 Tage, 2012–2013«, http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/over_view?a_ids=1396&a_index=0, geprüft am 18.11.21.

155 Ilitcheva, Ianina: *183 Tage*, Wien: Kremayr & Scheria 2015, S. 5.

156 I. Ilitcheva: *183 Tage*, 2012–2013.

Reproduktionen von ausgewählten Notizzetteln, Zeichnungen und Fotografien, im Verlag Kremayr & Scheriau. Im selben Jahr entsteht als Abschlussarbeit an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) unter dem Titel *Rohdiamanten* in der Regie von Felix Herrmann und Jakob Defant ein kurzer, experimenteller Dokumentarfilm über Ilitcheva, der auf ihren Tweets und lyrischen Kurztexten basiert.¹⁵⁷

Ab 2013 studiert Ilitcheva das Fach Sprachkunst an der Universität für Angewandte Kunst, ebenfalls in Wien. Als Lyrikerin nimmt sie an Lesungen und Literaturfestivals teil, veröffentlicht Gedichte und Gedichtzyklen in Zeitschriften und Anthologien. Bereits vor diesem Studium und auch weiterhin parallel dazu verfasst sie auf Twitter und verschiedenen Blogging-Plattformen ein umfangreiches Werk: Ihren (soweit nachprüfbar) ersten Blog schreibt sie von 2005 bis 2010 unter <https://annye.myblog.de/>; 2011 bis 2012 publiziert sie auf <https://ilitcheva.wordpress.com/>; während ihres Diplomprojekts erscheinen monatliche Updates ihres Arbeits- und Lebensprozesses auf <https://alightingpassenger.wordpress.com/>, und parallel zu ihrer Twittertätigkeit als *@blutundkaffee* veröffentlicht sie längere Texte in der Zeit von 2012 bis 2015 auf https://blutundkaffee.wordpress.com, die sie auch auf ihrem Twitterprofil verlinkt. Zusätzlich zu ihrem Twitterhandle verwendet sie dabei zeitweise den Künstlerinnennamen Annemarie Kuckuck, wobei sie das Spiel mit unterschiedlichen Namen (u. a. in einer Call-Back-Reihe von »Hallo, mein Name ist...«-Tweets) hervorhebt:

»Hallo, ich heiße Annemarie Kuckuck und bin ein echter Mensch hinter einem falschen Namen.«¹⁵⁸

»Hallo, mein Name ist Annemarie Kuckuck und beruflich esse ich Augen.«¹⁵⁹

»Hallo, mein Name ist Annemarie Kuckuck und jetzt Käsebröt.«¹⁶⁰

»Hallo, mein Name ist Ianina Ilitcheva, ich entspreche nicht dem propagierten Schönheitsideal, weshalb ich beim Sex nicht entspannen kann.«¹⁶¹

157 Hochschule für Fernsehen und Film München: »Rohdiamanten«, https://www.hff-muenchen.de/de_DE/film-detail/rohdiamanten.3746, geprüft am 18.11.21.

158 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/294873470389600256>, 25.01.2013, geprüft am 05.10.2022.

159 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/325689089577857024>, 20.04.2013, geprüft am 05.10.2022.

160 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/371250386432458752>, 24.08.2013, geprüft am 05.10.2022.

161 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/394208267460956160>, 26.10.2013, geprüft am 05.10.2022.

»Hallo, mein Name ist Annemarie Kuckuck, ich bin heute ihr unausgeschlafener EXTREM GEREIZTER DRILL-SERGEANT.«¹⁶²

»Hallo, mein Name ist Ianina Ilitcheva und ich versuche es gern einfach mal.«¹⁶³

Im Dezember 2016 stirbt Ilitcheva an einer Krebserkrankung, die sie in den Jahren zuvor, ebenso wie ihre Erkrankung an EB, offen auf ihrem Twitterprofil thematisiert hat – wobei Krankheit, Schmerzen und zunehmende körperliche Abjektion, etwa durch die Nebenwirkungen von Medikamenten, nur einen, und keinesfalls den anteilmäßig größten Teil ihrer Themen ausmachen. Posthum erscheinen in den Jahren danach zwei kleinere Bände mit einer Auswahl von Ilitchevas Texten,¹⁶⁴ ihr Gesamtwerk jedoch ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch unveröffentlicht.

Meine Lektüre von Ianina Ilitcheva stützt sich daher auf ihr Twitter-Archiv, das ich in der im August 2021 vorliegenden Form vollständig heruntergeladen und als Tabellenformat (.csv) gespeichert habe. Dieses Archiv umfasst, soweit nachvollziehbar, alle öffentlich sichtbaren sowie auch diejenigen Tweets, die in der Vergangenheit von Ilitcheva selbst oder ihren Nachlassverwalter:innen gelöscht wurden.¹⁶⁵ Es besteht aus insgesamt 35.217 Einträgen sowie den Metadaten jedes Tweets, die von der Twitterschnittstelle mitgeliefert werden. Dazu gehören unter anderem die exakte Zeit der Veröffentlichung, die Angabe, ob ein Tweet über die Web-Anwendung für Computer oder über die Smartphone-App des Dienstes abgesendet wurde, die Anzahl der Likes, Retweets und eventuellen Kommentare sowie einige weitere Angaben, die für meine Analyse der Texte keine größere Rolle spielen. Diese Einträge wurden mithilfe des Coding-Programms MAXQDA ausgewertet, wobei das Codieren der Tweets vor allem den Zweck hatte, Ilitchevas Werk überblicksartig zu ordnen und zu erkennen, welche wiederkehrenden Themen und Stilformen ihr Twitterprofil prägen. Blogbeiträge und andere Texte wurden in diesem Verfahren nicht berücksichtigt und kommen in meiner Analyse aufgrund der Fülle des Twittermaterials nur als einzelne Exkurse vor.

162 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/394729493778403328>, 28.10.2013, geprüft am 05.10.2022.

163 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/398010071504154624>, 06.11.2013 geprüft am 05.10.2022.

164 Ilitcheva, Ianina: @blutundkaffee. 2012–2016, hg. Christiane Frohmann, Rick Reuter, Berlin: Frohmann 2017; Ilitcheva, Ianina: ich sehe die einsamkeit vor mir und sie ist leicht, hg. Rick Reuter, München: hochroth 2018.

165 Bei diesen Löschungen scheint es sich nur um Einzelfälle ohne übergeordneten Zusammenhang zu handeln; in der Regel sind es Tweets, von denen sich vermuten lässt, dass sie Ilitcheva im Nachhinein als zu unwichtig oder banal erschienen, um sichtbar zu bleiben. Ich verweise in der jeweiligen Fußnote auf die Löschung, wenn ich einen der betroffenen Tweets zitiere, die nur noch im Download über die Twitter-Schnittstelle nachweisbar sind.

Warum das gesamte Archiv von über 35.000 Tweets lesen und codieren, wenn es eine (wenigstens teilweise) Vorauswahl in Buchform gibt? Warum sich nicht wenigstens auf ein stichprobenartiges Querlesen dieser enormen Textmenge beschränken, die auch viele weniger relevante Einträge enthält? Weil, wie ich im Folgenden zeigen möchte, Ianina Ilitchevas Twitterprofil nicht nur ein Beispiel für den strategischen Einsatz von Verletzbarkeit als künstlerisch-politischer Strategie ist, sondern auch in seiner Komplexität nur lesbar wird, wenn man die Einordnung des Tweets als in sich geschlossene, zu besonderer, aphorismusartiger Präzision neigende ›Kleine Form‹ hinterfragt und die Langzeitrhythmen ihres Schreibens als Teil der Charakteristik ihres Werks in die Analyse miteinbezieht.¹⁶⁶

3.2.3 Die lange Form im Reich der kleinen Formen

Literaturwissenschaftliche und auch literaturbetriebliche Annäherungen an die Form des Tweets ordnen diese oft in die Kategorie der *Kleinen Form* ein, die Formate wie den Aphorismus, die Miszelle, das Rätsel, die Sentenz, die Glosse oder die Fabel beinhalten kann. Diese Einordnung kann auch als Strategie zur kulturellen Legitimierung von Tweets für ein bürgerliches Literaturpublikum verstanden werden: Sie signalisiert, dass es sich hier um ›richtige‹ Literatur handelt, da sie es offenbar wert ist, literaturwissenschaftlich betrachtet zu werden – schließlich ist sie mit einem fachsprachlichen Begriff benannt. Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, dass diese strategische Überlegung auch zur Benennung der Reihe »Kleine Formen« im Frohmann Verlag beigetragen hat, wo eine erste Auswahl von Ianina Ilitchevas Tweets 2017 erschien.

Diese Einordnung birgt allerdings die Gefahr, Ilitchevas Schreiben (und das Schreiben auf Twitter generell) auf den Modus des geistreichen Aphorismus oder der pointierten, witzigen, überraschenden Punchline zu reduzieren. Beide zeigen sich zwar auch prominent im Textkonvolut von *@blutundkaffee*,¹⁶⁷ sind aber weder

166 Dass die Zeichenbegrenzung auf Twitter die Plattformnutzer:innen zwingt, ihre Gedanken besonders prägnant und rhetorisch effektiv zu formulieren und der Tweet somit als eine Art digitale Reinkarnation des Aphorismus zu lesen ist, wird in der literaturwissenschaftlichen Twitterforschung häufig angenommen. Siehe exemplarisch: G. McCulloch: *Because Internet*, S. 61; S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 144.

167 Etwa in Bonmots wie »Zeit kommt, Rat hat in Caracas den Flug verpasst« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/558502470344003584>, 23.01.2016 geprüft am 05.10.2022) und »Ach, Melancholie. Dich kann ich nicht ertränken, du scheinst ein Fisch zu sein« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/398935696645586944>, 28.11.2013, geprüft am 05.10.2022), oder in Wortwitzen wie »Unicornflakes arent ce real« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/309120204431060992>, 06.03.2013, geprüft am 05.10.2022) und »St. Peu-à-Pölten« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/627879670827106304>, 20.08.2015, geprüft am 05.10.2022), einem Wortspiel mit dem Namen einer in der Nähe von Wien gelegenen Kleinstadt. Hinzu treten ironisch abgewandelte popkulturelle Zitate wie »i aint no followback girl« (11.07.2015;

sein zentrales Merkmal noch dasjenige, das Ianina Ilitcheva in erster Linie als radikal verletzbar Autorin qualifiziert. Denn die vermeintlich kleine Form bei Ilitcheva lässt sich treffender als eine *aufgelöste lange Form* beschreiben, deren Länge sich nicht nur linear und chronologisch aufbaut, sondern auch assoziativ springend oder kreisend, indem verschiedene Stränge über einen langen Schreib- und Textzeitraum hinweg immer wieder aufgegriffen und zu einem lockeren Gewebe verflochten werden.

Wie Michael Gamper und Ruth Mayer in der Einleitung ihrer Mediengeschichte kleiner Formen hervorheben, können diese oft gerade auf Social-Media-Plattformen »als Versatzstücke für serielle Iterationen oder Variationen, als Ausgangspunkte für spontan generierte oder systematisch konzipierte ›offene‹ Formate«¹⁶⁸ fungieren. Das gilt auch für Ianina Ilitchevas Werk, das sich unter anderem durch narrative Bögen, die über die Dauer eines Abends oder einer Nacht episodisch weitergeschrieben werden, auszeichnet:

»Wollt ihr stündliche Menstruations-Updates? Hihi, au ja, ich spür euch schon ungeduldig am Schnürchen ziehen.«¹⁶⁹

»23h: Saugfähigkeitstest. Befestige ein Netz Mandarinen am Schnürchen. Mache 20Kniebeugen. Schnürchen bewegt sich nicht. Alles supi.«¹⁷⁰

»oh.: Geisterstunde!! Tampon löste sich nicht wie sonst mit ›plop‹, sondern diesmal mit einem ›buu-huuuu!‹. Bisschen Angst.«¹⁷¹

der Tweet wurde online gelöscht, ist aber in der im August 2021 erstellten Kopie von Ilitchevas Twitterarchiv noch enthalten), das sich auf den Refrain des Gwen-Stefani-Songs *Hollaback Girl* (2004) bezieht, sich aber zugleich über die in den Sozialen Netzwerken gängige Strategie, andere User:innen nur zu abonnieren (follow/folgen), um diese dazu zu bringen, den eigenen Account zu abonnieren (follow back/reziprokes folgen), lustig macht, oder »Ich habe eine Melone ausgetragen« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/38214942624632424>, 23.09.2013, geprüft am 05.10.2022), eine kreative Abwandlung des Satzes »Ich habe eine Wassermelone getragen« aus dem Musicalfilm *Dirty Dancing* (1987), mit dem die Hauptfigur Baby ihre nicht wirklich erwünschte Anwesenheit bei einer Party zu erklären versucht.

168 Gamper, Michael; Mayer, Ruth: »Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung«, in: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2017, S. 7–22, hier: S. 18.

169 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293469831691390976>, 21.01.2013, 22:27 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

170 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293478102166814720>, 21.01.2013, 23:00 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

171 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293494027867799552>, 22.01.2013, 00:03 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»2h: menstruieren&dekoriieren. Hänge eine hübsche Christbaumkugel an das Schnürchen, stimme ein Lied an: ihr Kinderlein nicht kommet.«¹⁷²

»Oh Körper, was mach ich nur mit dir.«¹⁷³

»3h, ich menstruiere nervigerweise noch immer. Muschi: muss das sein, es ist ur peinlich. Ich (streng): Schamlippen sind schweigsame Lippen.«¹⁷⁴

»5h: Stöpsel rausgeholt. Feste ausgepresst. Halben Becher voll. Kleines Mädchen kam, nahm mir den Becher ab, murmelte was von Wette. Wtf.«¹⁷⁵

»(hey. Ich hab noch so viele Karmagutscheine, die verwende ich jetzt für dumme Tweets.)«¹⁷⁶

»6h: huu... Eiskaltes Händchen...«¹⁷⁷

»1036 Sonderberichterstattung live aus Aldi! Schnürchen hat sich im Schritt verklemt! Fliehe hinter das Müsliregal, um Blutbad zu verhindern!«¹⁷⁸

»Ich komm sowas von in die Hölle für die ganze Scheiße. Dort muss ich dann Blutmüsli essen, bis ich platze.«¹⁷⁹

Weiterhin gibt es zusammenhängende Abschnitte, die zum Teil offenbar als längerer Text vorformuliert,¹⁸⁰ in eine Reihe von tweetlangen Abschnitten aufgebrochen

172 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293524248566329344>, 22.01.2013, 02:03 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

173 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293534538867552256>, 22.01.2013, 02:44 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

174 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293541087384072194>, 22.01.2013, 03:10 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

175 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293569553986904064>, 22.01.2013, 05:03 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

176 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293570534690660353>, 22.01.2013, 05:07 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

177 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293585426617360384>, 22.01.2013, 06:06 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

178 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293653265604825088>, 22.01.2013, 10:36 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

179 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293653995241742336>, 22.01.2013, 10:39 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

180 Für diese These spricht auch, dass einige der Tweets als zusammenhängende Texte zuvor in anderer Form erschienen sind, etwa eine Passage von Marokko-bezogenen Tweets, die sich an die Figur »Walidi« richten und als Sprechtext im Film Rohdiamanten zu hören sind, der ge-

und unmittelbar aufeinander folgend gepostet wurden. In ihrer Charakteristik erinnern sie an die in den letzten Jahren auf Twitter populär gewordenen *Threads*, die sich zur Länge eines ganzen Essays oder Artikels auswachsen können:

»Geträumt, ein schlaffer, blasser, kühler Körper, liegend in einem Auto, wie eine verwelkte Pflanze greife ich ihn, unter den Achseln.«¹⁸¹

»Es ist ein Mann, den ich gut kenne, aber zum ersten Mal habe ich sein ganzes Gewicht auf den Armen, trage ihn über die Straße, zum Wasser.«¹⁸²

»Es ist der große Donaustrom, aber das Wasser ist zu viel [sic!] wild, also trage ich ihn zu einem Fischteich, werfe ihn hinein, wie einen Teigkloß.«¹⁸³

»Zeit vergeht, dann rufe ich: zeig dich doch, damit ich weiß, dass es dir gut geht. Sodann sehe ich ihn knapp unter der Wasseroberfläche,«¹⁸⁴

»Er ringt mit einem Wasserdrachen. Ich bin froh.«¹⁸⁵

Die kurze Form erzeugt bei Ilitcheva aber auch noch auf andere Weise Länge, zum Beispiel durch Assoziationen und Abschweifungen, die einen Gedanken oder ein Bild spielerisch weiterentwickeln und schließlich zu einer Schlussfolgerung gelangen, die mit dem Ursprungstweet kaum noch etwas zu tun hat. Ein Beispiel für diese assoziativen Abschweifungen ist die folgende Sequenz, die während eines Krankenhausaufenthalts aus der konkreten Situation einer Schmerzerfahrung heraus über Klangähnlichkeiten bzw. Alliterationen zu einem ironischen Kommentar auf den überanstrengten Begriff der Performance entwickelt wird, über den Ilitcheva sich auch in anderen Tweets lustig macht:¹⁸⁶

dreht wurde, bevor Ilitcheva die Texte in leicht abgewandelter Form auf Twitter (zweit-)veröffentlichte.

181 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/605421857890811904>, 01.06.2015, 19:13 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

182 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/605422442069299200>, 01.06.2015, 19:15 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

183 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/605423048934756352>, 01.06.2015, 19:17 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

184 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/605423600204689409>, 01.06.2015, 19:20 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

185 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/605423781042135040>, 01.06.2015, 19:20 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

186 Siehe z.B. die folgenden Tweets: »PA PA PERFORMANCEKUNST/MAMA MORMANCE KUNST« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/406779695389102080>, 30.11.2013, geprüft am 05.10.2022); »Everybody Performancekunst!« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/438030670016020480>, 24.02.2014, geprüft am 05.10.2022); »Und was Perfor-

»Das Lachen der Schwester, plötzlich pferdelike, Schmerzen.«¹⁸⁷

»Plötzlich Pferde.«¹⁸⁸

»Plötzlich Pizza!
Plötzlich Papst und
Plötzlich Penis!«¹⁸⁹

»Unvernünftiger Pöbel,
Plötzlich Blutwurst,
Franz Fischkopf kauft eine neue Badewanne.«¹⁹⁰

»Lady Gaga kauft irgendwas bei Eduscho, ganz egal, was, eine Silikonbackmatte, es geht um die Performance.«¹⁹¹

Für dieses Verfahren möchte ich noch einige weitere Beispiele aufführen, weil es für Ilitchevas Schreiben so typisch ist:

»Manchmal ist Küssen wie einem Hund mit dem kleinen Finger ins Poloch fahren und eine Goldmünze rausholen. Aber selten.«¹⁹²

»Manchmal ist Küssen wie mit dem ganzen Kopf in warmem Sand und Überraschungskrabben.«¹⁹³

mancekunst wir morgen?« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/582278694128996353>, 29.03.2015, geprüft am 05.10.2022); »Ich hasse Performancekunst noch immer, aber ich liebe Performancekunst. OLE OLE SUPER PERORMANCEKUNST HASS!!!« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/406823548276060160>, 30.11.2013, geprüft am 05.10.2022).

187 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/444412301790416897>, 14.03.2014, 10:58 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

188 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/444412735829590016>, 14.03.2014, 11:00 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

189 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/444417042490589184>, 14.03.2014, 11:17 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

190 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/444418175359549440>, 14.03.2014, 11:22 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

191 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/444419141630705664>, 14.03.2014, 11:25 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

192 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/520343577164279808>, 10.10.2014, 12:42 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

193 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/520344469472686081>, 10.10.2014, 12:46 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Manchmal ist Küssen wie im Plastiktopf voll mit kalten, frittierten Auberginen, frisch aus dem Fettlager neben dem Rhiz.«¹⁹⁴

»Mein ultradeppertes Gehirn hobby: mir die furchtbarst unmöglichsten, aller-schmalzigsten Anmachen ausdenken.«¹⁹⁵

»1000 Brieftauben bringen dir 1000 Puzzleteile, die zusammengesetzt den Text: Du bist mein Täubchen! enthüllen.«¹⁹⁶

»Natürlich scheißen dir die 1000 Tauben komplett den Vorgarten zu, aber ich hab sie mit Chanel Nr5 und Blumensamen gefüttert.«¹⁹⁷

»Und mit roter Lebensmittelfarbe. Und ihre Kloaken in Form genäht, sodass sie rosa Herzen scheißen.«¹⁹⁸

»Allein sein ist: in den krieg ziehen wollen und vor einem leeren schlachtfeld stehen.«¹⁹⁹

»Wild sein, ein reh sein, keiner herde angeschlossen, durch die winterwälder streifen, auf der suche nach nahrung und paarung.«²⁰⁰

»Ein wilder mensch sein, einer gruppe rehe angeschlossen, durch verschneite wälder ziehend.«²⁰¹

»Ein reh in einer stadt, das in eine bar geht, auf der suche nach nahrung und paarung, verwunderte blicke lässig ignorierend. (ich)«²⁰²

194 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/520345192516554752>, 10.10.2014, 12:48 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

195 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/648659100155400192>, 29.09.2015, 02:42 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

196 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/648659799102595072>, 29.09.2015, 02:45 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

197 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/648660479410348032>, 29.09.2015, 02:48 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

198 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/648661041203802112>, 29.09.2015, 02:50 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

199 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/292850349327392769>, 20.01.2013, 05:25 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

200 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/292855476662714369>, 20.01.2013, 05:46 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

201 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/292857403182043137>, 20.01.2013, 05:53 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

202 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/292857983057162240>, 20.01.2013, 05:55 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Wenn ich ratlos bin, mache ich Omelette.«²⁰³

»Ich würd ja gern mal »Rührei im Schädel« machen. Das ist verquirktes Ei in einem ausgehöhlten Schädel.«²⁰⁴

»Man muss die Nasenlöcher und die Ohrlöcher mit Cornichons stopfen, damit das Ei nicht rausrinnt, den Mund näht man vorher zu.«²⁰⁵

»Am besten schmeckt Ei im Schädel, wenn der Schädel vorher gepökelt wurde und mit Rosmarin ausgestopft drei Monate hängen durfte.«²⁰⁶

»Wieviele Eier wohl in einen Schädel passen?«²⁰⁷

»Ei im Schädel isst man mit Freunden. Man verscharrt ihn in der Glut eines ausgebrannten Familienhauses und spielt Gitarre, während er gart.«²⁰⁸

»Geselligkeit kommt auf, wenn man beginnt, um die besten Teile zu streiten. Ich persönlich bevorzuge die Zunge.«²⁰⁹

»Wenn man nicht geübt ist, beginnt man mit einem kleinen Schädel. Katzenschädel eignen sich gut und sind in jedem Supermarkt erhältlich.«²¹⁰

»Kinder mögen die hübschen kleinen Katzenschädel am Liebsten. Sie kommen aber auch bei Erwachsenen gut an, als Snack bei einer Cocktailparty.«²¹¹

203 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320212619455778816>, 05.04.2013, 18:13 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

204 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320214180621852673>, 05.04.2013, 18:39 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

205 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320215946285428736>, 05.04.2013, 18:46 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

206 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320217201682550784>, 05.04.2013, 18:51 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

207 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320217618403454977>, 05.04.2013, 18:53 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

208 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320218619894169600>, 05.04.2013, 18:57 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

209 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320219972062281728>, 05.04.2013, 19:02 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

210 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320220988145008641>, 05.04.2013, 19:05 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

211 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/320221563733553152>, 05.04.2013, 19:09 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

Die wichtigste Form der Herstellung von Länge in Ilitchevas Twitterwerk scheint mir aber in den bereits angedeuteten *Wiederaufnahmeformen* zu liegen, das heißt, im Wiederkehren von Themen, Stilformen und refrainartigen Versatzstücken über einen langen Zeitraum, das oft einem spezifischen Rhythmus folgt.

3.2.4 »meinen Hormonzyklus kann man auf Twitter super verfolgen«: Körperlichkeit und Oralität

Es ist unter anderem dieser Rhythmus ihres Twitterprofils, der die verletzbare Qualität von Ianina Ilitchevas Twitterprofil ausmacht, und zwar deshalb, weil er sehr deutlich von den *Zeitlichkeiten des Körpers* und seiner Bedürfnisse strukturiert wird. Hunger, sexuelles Begehren, das Bedürfnis nach Liebe und körperlicher Nähe, Menstruation, Kälte, Schmerzen, Müdigkeit und Schlafstörungen sind nicht nur Themen von Ilitchevas Werk, sie prägen auch auf deutlich sichtbare Art die Form und den Rhythmus ihres Schreibens. So tweetet Ilitcheva etwa aufgrund ihres verschobenen Schlafrhythmus sehr häufig nachts, was sie, als selbstreflexive Autorin auf einer ohnehin von Selbstreflexion geprägten Plattform, gleich während des Schreibens benennt:

»Ich liebe die Nacht so sehr.«²¹²

»So viel Raum für Gedanken, so viel Stille für ungesprochene Gespräche.«²¹³

»Person 1: »heb dir doch die besten Tweets für den Tag auf, wirst du mehr retweetet und erreichst höhere...«
Annemarie (nach links ab).«²¹⁴

»Warum hat es der Morgen immer so eilig. Und das Morgen erst.«²¹⁵

»Komm, Schlaf, wir gehen spazieren.«²¹⁶

212 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/296409240929714176>, 30.01.2013, 01:07 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

213 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/296410447375126528>, 30.01.2013, 01:12 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

214 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/315892744566472705>, 24.03.2013, 19:27 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

215 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/437115944088117249>, 22.02.2014, 07:45 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

216 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/437120605566304256>, 22.02.2014, 08:04 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Hey, Sonntagnachttimeline. Meine Liebe gehört euch.«²¹⁷

Ilitchevas Schlafrhythmus versetzt ihren Schreibprozess also (zumindest legt sie selbst das nahe) in den Kommunikationskontext der *Nacht-Timeline*. Dieses Twitterphänomen bezeichnet nicht etwa eine technisch von der ›normalen‹ Timeline separierte Anzeige von Tweets, sondern die Tatsache, dass nachts in der Regel weniger User:innen auf der Plattform aktiv sind und die Kommunikationsatmosphäre sich mithin verschiebt: zu verstärkter Intimität, aber auch zu verstärkter Freiheit für Tweets, die man vor einem größeren Publikum nicht publizieren würde. Mehr noch als tagsüber bietet Twitter nachts das Gefühl einer eingeschworenen Community, mit »ihrer Stammbesetzung, den immer Schlaflosen. Und ihren Gästen, die hier und da mal reinschneien, weil sie gerade von einer Party kommen. Weil das Kind fiebert. Weil sie frieren in der Nacht.«²¹⁸ So öffnet ein körperlicher Zustand, die nächtliche Schlaflosigkeit, für Ianina Ilitchevas Schreiben einen Raum, in dem intime und transgressive Themen und Schreibformen besonders naheliegend sind – zumindest behauptet sie dies in einer Reihe von selbstreferentiell-poetologischen Tweets: »ja, nachts kommt alles ans Licht«²¹⁹; »nachts kann ich nicht lügen.«²²⁰ Auch wenn diese Tweets sich in ihrer ausgestellten Aufnahme von romantischen Klischees über das nächtliche Schreiben an der Grenze zur Ironie bewegen, bleibt die Tatsache bestehen, dass Ilitcheva über weite Strecken ihres Twitterwerks hinweg hauptsächlich während der Nachtstunden und offenbar auch bewusst die besonderen Affordanzen der Nacht-Timeline nutzend tweetet. Sie füllt diesen spezifischen Kommunikationsraum mit einer ebenso spezifischen Kombination von Sexfantasien, Beleidigungen und Sehnsuchtsbekundungen:

»Ich habe geträumt. Er ruft mich an, fragt: liebst du mich? Ich sage: Ja. Er sagt: beweise es. Ich zeige ihm seinen Namen unter meiner Haut.«²²¹

217 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/343864498840543232>, 10.06.2013, 00:57 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

218 So beschreibt die Twitter-Userin @ingapopinga ihre Wahrnehmung der Nacht-Timeline in einem Blogpost, in dem sie davon berichtet, wie diese besondere Kommunikationsatmosphäre sie dazu motiviert hat, sich durch eine für sie sehr intime Handlung, das öffentliche Singen eines Schlaflieds, verletzbar zu machen (@ingapopinga: »Wie ich einmal bei Twitter ein plattdeutsches Volkslied für meine Nachttimeline sang«, <https://ingapopinga.wordpress.com/2011/05/07/wie-ich-einmal-bei-twitter-ein-plattdeutsches-volkslied-fur-meine-nacht-timeline-sang>, 07.05.2011, geprüft am 24.11.2021).

219 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/297580453261631488>, 02.02.2013, 06:41 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

220 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/297580945006026753>, 02.02.2013, 06:43 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

221 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/313829253441544192>, 19.03.2013, 02:48 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Er nimmt den ersten Flug nach Wien. Wir umarmen uns auf dem Flughafen, küssen uns zum ersten Mal. Er bleibt für immer.«²²²

»Ich wünschte, ich wäre eine winzige Elfe, dann könnte ich in deinem Sperma baden.«²²³

»Du solltest in meinem Bett liegen, wir sollten in meinem Bett liegen, einander zugewandt. Wir sollten uns ansehen und miteinander reden.«²²⁴

»Du solltest deine Hand auf meine Wange legen, mit der offenen Handfläche, meine Wange meine Schläfe mein Ohr sollten unter deiner Hand sein.«²²⁵

»Und vielleicht schliefe ich ein, unter deiner Hand, wie unter einem Blatt, wie unter Schnee, wie unter einem Flügel.«²²⁶

»Mein imaginärer Freund fickt besser, als du.«²²⁷

»Ich will Berührung. Ich will, dass meine Hand sich verflüssigt und du sie trinkst. Ich will tun, was Regen tut.«²²⁸

»Ich küsse meinen Oberarm, um nicht aus der Übung zu kommen.«²²⁹

»Wenn mein Sexy ein Drache wäre, es würde davon träumen, deine Stadt in Schutt und Asche zu legen und alles zu fressen, was du liebst.«²³⁰

-
- 222 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/313829560506515456>, 19.03.2013, 02:49 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 223 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/380090383130034176>, 18.09.2013, 00:06 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 224 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/429718923081416704>, 01.02.2014, 21:52 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 225 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/429719597173211136>, 01.02.2014, 21:55 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 226 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/429720397500923904>, 01.02.2014, 21:58 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 227 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/435556988706369536>, 18.02.2014, 00:30 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 228 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/524291230411530241>, 20.10.2014, 22:09 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 229 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/600075172058652672>, 18.05.2015, 01:07 Uhr, geprüft am 05.10.2022.
- 230 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/739968301804228608>, 07.06.2016, 01:52 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Du spürst es doch, ich werde deine alte Welt und mich selbst vernichten, mit meinem Körper und meiner Liebe das Land düngen.«²³¹

»Das Pokemon mit dem Feuer am Schwanz, das bist du, Wichser.«²³²

Die körperlich begründeten Rhythmen von Ilitchevas Schreiben und Publizieren begünstigen also das Vorkommen von Verletzbarkeit insofern, als sie ihr Schreiben zu großen Teilen in den Zeitraum der Nacht-Timeline verschieben, in dem das öffentliche Riskieren von Intimität eher die Regel als die Ausnahme ist.²³³ Die generelle *Körperlichkeit der Sprache* in Ilitchevas Twitterwerk wird aber auch von anderen Bedürfnisrhythmen hervorgerufen. Themen wie Hunger oder Menstruation zeigen sich in einer täglichen oder monatlichen, von körperlichen Notwendigkeiten ausgelösten zyklischen Wiederkehr, wie sie selbst ironisch kommentierend feststellt:

»Meinen Hormonzyklus kann man auf Twitter super verfolgen. Von verführerischer Sirene zu zynischer Schabracke in 14 Tagen.«²³⁴

Ilitcheva präsentiert sich also aktiv als *schreibender (weiblicher) Körper*. Berücksichtigt man, dass Autorinnen die zum literarischen Schreiben (oder generell zum öffentlichen Sprechen) nötige Rationalität historisch oft mit eben dem Argument abgesprochen wurde, sie seien von ihren Gefühlen (oder ihrem Hormonzyklus) dominiert,²³⁵ lässt sich das radikal verletzbare Potenzial dieser Aussage verstehen: Sie nimmt eine delegitimierende Zuschreibung selbstbestimmt an und macht sie sich übererfüllend zunutze.

Zugleich holt Ilitcheva mit Menstruation, Gesichtsbehaarung oder generell nicht-normativer Körperlichkeit Themen in die Öffentlichkeit von Twitter, deren Verhandeln in den meisten Diskursräumen als peinlich oder zumindest unpassend eingestuft wird. Die häufig ausgeblendete Tatsache, dass Autor:innen und Künstler:innen auch im Moment der kreativen Arbeit zunächst und unabänderlich Körper

231 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/739969752681091072>, 07.06.2016, 01:58 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

232 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/780879972449869824>, 27.09.2016, 23:21 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

233 Sie selbst beobachtet und kommentiert diese Unterschiedlichkeit ihrer Tag- und Nachtwerts ebenfalls, unter anderem in einer kurzen Einführung ihres Accounts für neue Leser:innen: »Hallo hallo, liebe Neue. Ich bin Nachts sehr aktiv und pathetisch, ich bin des Tags kurz und trocken, ich schreibe über Fleisch und Liebe« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/350285868457664516>, 27.06.2013, geprüft am 05.10.2022).

234 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/293705528419430400>, 22.01.2013, geprüft am 05.10.2022.

235 Mary Beard verfolgt diese Dichotomisierung von Weiblichkeit und öffentlichem Sprechen bis in die Antike zurück (vgl. M. Beard: *Women & Power*, S. 4–5).

sind, wird so zum Ausgangspunkt von Ilitchevas Schreiben. Banalisierte Reproduktionstätigkeiten wie Kochen und Essen,²³⁶ aber auch tabuisierte, abjekte Tätigkeiten wie Stuhlgang reklamiert sie durch die Einbindung in ihre Texte als legitime Sujets. Mithilfe der Affordanzen von Twitter, die durch die genaue Datierung jeden Tweets, das Autor:innen-Handle und -Foto neben dem Tweet und die Einbettung in einen sich ständig erneuernden Stream aus Meldungen anderer Nutzer:innen starke Effekte von (digitaler) Kopräsenz und Authentizität erzeugen, präsentiert Ilitcheva ihr Schreiben als einen Vorgang, der insbesondere am Smartphone live und gleichzeitig mit anderen Tätigkeiten oder eingebettet in andere Situationen stattfindet. Ihr Schreiben erscheint so praktisch in den Alltag eingebunden wie der Alltag und seine Handlungen inhaltlich in ihr Schreiben eingebunden sind.

Damit lässt sie nicht nur die dem literarischen Schreibakt typischerweise zugewiesene Ausnahmesituation (zurückgezogen und kontemplativ, herausgelöst aus alltäglicher Reproduktionsarbeit) hinter sich, sondern verzichtet auch auf traditionelle Marker von Literarizität wie Überzeitlichkeit oder Universalität. Stattdessen betreibt sie »Oversharing«, zeigt sich bedürftig, abhängig und fortlaufend mit körperlichen Zuständen und Sehnsüchten beschäftigt. Mit anderen Worten: Sie macht sich, in ihrer partikularen Situation als (kranke, behinderte, sehnsüchtige, liebesbedürftige und begehrende) Autorin, und vor dem Hintergrund der Geschichte der Abwertung und Delegitimierung von Autorinnen durch den Verweis auf körperliche und emotionale Schwäche, durch das Annehmen und Ausagieren dieser vermeintlichen Partikularität proaktiv und selbstbestimmt verletzbar.

Dieses Bestehen auf der Sichtbarkeit des Körpers, der Ilitchevas Schreiben durch seine Rhythmen und Notwendigkeiten prägt, korrespondiert mit der in Kapitel 1.2 besprochenen *primären Verletzbarkeit*, jenem Merkmal, das uns, Judith Butler zufolge, in unserer Verkörperung und der daraus erwachsenden Abhängigkeit, als Menschen definiert – ein Fakt, den westliche Denktraditionen seit der Aufklärung zumeist ausblenden.²³⁷ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass

236 Zum Ausschluss allzu »weltlicher« Themen aus dem Bereich der Hochliteratur siehe u.a.: Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 [1992], S. 248. Dieser Ausschluss hat eine starke Gender-Komponente, insofern, als er besonders Reproduktionstätigkeiten betrifft, die zugleich als weiblich und als privat codiert werden; »weibliche« Themen und Sprecherinnen gelten in Konsequenz oft nicht als wichtig oder allgemein genug, um legitimer Teil des öffentlichen Diskurses oder überhaupt von öffentlichem Interesse zu sein.

237 »[S]o many forces in Western culture – Christian theology and Cartesian dualism, to name just two – operate to devalue and thus efface the body«, fasst beispielsweise Thomas Couser dieses Merkmal des modernen westlichen Denkens zusammen (Couser, G. Thomas: Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing, Ann Arbor: University of Michigan Press 2009, S. 8–9). Detaillierter zur zentralen Rolle der Ausblendung des Körpers für die Etablierung des bürgerlichen Literaturbegriffs (»a literary practice that is [...] constructed upon the triple exclusion of space, body, and sound«) siehe u.a.: Ruffel, Lionel, Brouhaha.

Ianina Ilitcheva etwas sichtbar macht, was (nicht nur) im literarischen Feld oft unsichtbar bleibt: »[S]chreiben ist ein körperlicher Akt, denken ist ein körperlicher Akt, sprechen ist ein körperlicher Akt«²³⁸.

Radikal ist Ilitchevas Offenlegung der Körperlichkeit ihres Schreibens aber vor allem darum, weil es den schreibenden Körper als *kranken* Körper in Phasen extremer Hilfsbedürftigkeit sowie in Momenten zeigt, die besonders stark mit Ekel und Abjektion verbunden sind – in denen also eine Mäßigung oder Ästhetisierung des Körpers unmöglich wird.²³⁹ Ilitchevas Körper ist – wie letztlich alle Körper – ein unbeherrschbarer, unkontrollierbarer Körper, und anstatt diese unangenehme, bedrohliche Tatsache einzuhegen oder zu verschweigen, lässt sie sie mit einer Geste der Unmittelbarkeit in ihr Schreiben fließen:

»Sie spielen ONLY THE STROMG SURVIVE und ich bin am Klo und kacke eine riesen Wurst dazu SELL YOUR SOUL YEAH«²⁴⁰

»Kinnpickel mit dem Stencilcutter aufschlitzen. Eastcoast Danube style, mo-tharfuckars. €€€€€«²⁴¹

»Mein eigenes Männerschampoo, nur für mich. (nämlich eins für Männer, denen die Haare ausfallen, fml)«²⁴²

»Teh fack Kloselvie mit heruntergelassener Hose #Weiblichkeit«²⁴³

»Wie die Zeit vergeht. Mein erster Scheidenpilz würde jetzt schon ins Gymnasium gehen. RIP, Pilzi.«²⁴⁴

Worlds of the Contemporary, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018, S. 86–88; J. Novak: Live Poetry, S. 19, 23–26; J. Johnson: Killing Poetry, S. 20. Zur Geschichte der Verbanung des Körpers aus den Sphären der Philosophie und des politischen Diskurses in westlichen Gesellschaften, siehe: E. Ferrarese: Vulnerability, S. 152.

238 Kennel, Odile: Lust, Berlin: Verlagshaus Berlin 2021, S. 14.

239 Oder, wie Ilitcheva es selbst formuliert: »Ich stolziere mit gezücktem Schlüsselbund an frisch lackierten Comfortzonen entlang, es mach kkrriieeeschh« (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/35044688211339393>, 28.06.2013, geprüft am 05.10.2022).

240 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/299317993400307713>, 07.02.2013, geprüft am 05.10.2022.

241 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/312894166164176897>, 16.03.2013, geprüft am 05.10.2022.

242 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/526921742544285697>, 28.10.2014, geprüft am 05.10.2022.

243 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/545755072567996416>, 19.12.2014, geprüft am 05.10.2022.

244 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/687617454676275201>, 14.01.2016, geprüft am 05.10.2022.

»Nachgerechnet. Ich wiege alltogether, also Körper+Gepäck so ca. 47kg. Und zahle den vollen Preis, Kerosinzuschlag usw. >:/«²⁴⁵

»Schlüsselbein. Da, wo der Tumor mit Elektrochemo gebraten ward, ist nun eine Mulde. Der Körper frisst die Leiche des Eigenfeindes auf.«²⁴⁶

»Sei naiv in der Liebe und puristisch im Makaberen, so erträgst du die Welt.«²⁴⁷

»Und auf den Bildern vom CT, oh lala! Was ist das? Ein Ob, nischt diskret. (mein Leben schreibt nebenbei Songs für Stereo Total)«²⁴⁸

»Beim Methotrexat-Einspritzen vor Schmerzen gefurzt. Gar nicht Zen.«²⁴⁹

»Mir ist kalt, als hätte ich Eisknochen, als wär ich ein Mojito, kalt, wie ein Pornodreh in Wladivostok, fühlt ihr es?«²⁵⁰

»Ich möchte alle Kranken am Genick packen und ihre Köpfe ins Klo tauchen, bis sie wieder gesund sind.«²⁵¹

»Und wenn der Tod kommt, dann mir ins Gesicht«²⁵²

Die Sichtbarmachung des Körpers in Ilitchevas Werk geschieht nicht nur durch die körperlichen Rhythmen des Schreibens und die inhaltliche Thematisierung von Müdigkeit, Hunger, Menstruation, Verdauung oder Krankheit, sondern auch durch eine weitere, sprachliche Ebene. Für diese spielt besonders ein Körperorgan eine zentrale Rolle: der Mund. Denn Ilitchevas Werk steht in doppelter Hinsicht im Zeichen

245 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/324465187270844416>, 17.04.2013, geprüft am 05.10.2022.

246 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/539838818313314304>, 02.12.2014, 18:49 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

247 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/539839354316001280>, 02.12.2014, 18:51 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

248 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/581015417797283840>, 26.03.2015, geprüft am 05.10.2022.

249 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/634751957417230336>, 21.08.2015, geprüft am 05.10.2022.

250 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/403804745904967680>, 22.11.2013, 09:38 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

251 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/403851984115367936>, 22.11.2013, 12:46 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

252 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/409427412544679936>, 07.12.2013, geprüft am 05.10.2022.

der *Oralität* als Rückbindung des Textes an den ihn produzierenden Körper: Einerseits sind ihre Tweets, wie viele auf Social-Media-Plattformen veröffentlichte Texte, von der in Kapitel 2 beschriebenen schriftlichen Mündlichkeit des Internet-Sprachraums geprägt. Sie weisen zahlreiche Oralitätsmarker auf, wie etwa durchgehende Großschreibung (als grafische Markierung für den Akt des Schreiens) oder die Abbildung von Körpergeräuschen wie Stöhnen, Gähnen und Weinen:

»GAARRGHHG!!!
KUSCHELN!!!!!!
#imenstruate«²⁵³

».nein, wirklich, nur kuscheln.
#imenstruate«²⁵⁴

»Es ist erbärmlich und das ist mir egal.
#imenstruate«²⁵⁵

»Während ich außendrauf Glitzerpuder aufstäube und hübschie pink Lippe male, PRODUZIERT ES INNENDRIN STINKENDE BRAUNE MASSE UUUAAARRRRRHHHHHHH«²⁵⁶

»Hört auf, von dieser Giraffe zu reden!! ICH BEKOMME IN MEINEM GANZEN LEBEN WOHL N I E EIN STÜCK GIRAFFE!!!!«²⁵⁷

»Buhuhuuuu so eine Scheibe vom Hals, he... Wie so ein Wurstrad, aber in RIESIG!!!! Awwwhrrrrrrrrrr«²⁵⁸

Zentral wird Oralität bei Ilitcheva aber vor allem dann, wenn sie den Mund als Organ verschiedener Formen der Lust zeigt, diese nebeneinanderstellt und als provokant groteske Essen-Sex-Fantasien inszeniert:

253 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304649661732507648>, 21.02.2013, 18:51 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

254 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304651161724649473>, 21.02.2013, 18:57 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

255 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304651687887515648>, 21.02.2013, 18:59 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

256 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/564179615477157889>, 07.02.2015, geprüft am 05.10.2022.

257 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/433247696632442880>, 11.02.2014, 15:34 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

258 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/433248057812336641>, 11.02.2014, 15:36 Uhr, geprüft am 05.10.2022.

»Beim Anblick einer Weißwurst, erster Gedanke: mmh, delikate Details männlicher Wasserleichen...«²⁵⁹

»Die halbverdauten Weißwürste produzieren mir jetzt hoffentlich einen schmutzigen Traum mit Justin Timberlake.

Schläfchen«²⁶⁰

»Mit in Scheiben geschnittenen medium-rare-Steaks hübsche nackte Männer belegen.«²⁶¹

»Zum Schluss über das Arrangement mit ritueller Anmut Meersalz werfen, wie in eine Sumo-Kampfarena.«²⁶²

»Schenkt mir das jemand zum Geburtstag, bitte?«²⁶³

»Wenn Zeitvertreib sein muss, dann muss es zumindest ein mit Cremetörtchen belegtes Tattoomodel sein.«²⁶⁴

»Ich hätt heut gern ein bisschen Sperma, aber unkonventionell, wie: als geheime Zutat in einem Bananenmilchshake oder im Tszaziki.«²⁶⁵

»Udon-Nudeln im Mund und gleich ans Küssen denken.«²⁶⁶

»Stell dir vor, Spermien wären so groß wie Mäuse, man kauft sie zu Dutzend am Markt und isst sie wie schalenlose Austern, mit etwas Zitrone.«²⁶⁷

259 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/295978683464839170>, 28.01.2013, 20:36 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

260 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/295999102406238208>, 28.01.2013, 21:58 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

261 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/298628443506110465>, 05.02.2013, 04:05 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

262 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/298628896964886529>, 05.02.2013, 04:07 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

263 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/298629070604886016>, 05.02.2013, 04:08 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

264 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/357170096633954306>, 16.07.2013, geprüft am 06.10.2022.

265 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/500301082695045121>, 15.08.2014 geprüft am 06.10.2022.

266 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/545331476544622592>, 17.12.2014, geprüft am 06.10.2022.

267 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/577259377427611648>, 16.03.2015, 01:05 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»Schmecken salzig.«²⁶⁸

»Masturbation hilft, wenn man sich nicht entscheiden kann, welche Pizza man bestellen soll. Aber frag mich nicht, warum.«²⁶⁹

»Quattro Stagioni«²⁷⁰

Zusammengefasst ist Ilitchevas Twitterwerk also auf inhaltlicher, aber ganz wesentlich auch auf erzählerhythmischer Ebene durch eine Körperlichkeit geprägt, die selbstreflexiv beobachtet und benannt wird. Insbesondere die Körperlichkeit der Rhythmen ihres Schreibens lässt sich nur erkennen, wenn man sich dem kompletten Archiv ihrer Tweets zuwendet, um die zyklische Wiederaufnahme bestimmter Themen sichtbar zu machen. In diesem Sinne möchte ich im folgenden Abschnitt noch einmal zur ›langen kurzen Form‹ zurückkommen und eine besondere Ausprägung von dieser genauer beschreiben, die Ilitchevas Werk formt und zugleich sehr offensichtlich macht, inwiefern dieses auf die Affordanzen seines Mediums angewiesen ist.

3.2.5 Call-Backs: Der Tweet als serielles Format

Strukturell erinnert dieses bereits erwähnte Verfahren (»einen mann, der...«) an eine Erzähltechnik aus Fernseh- oder Comicserien, die Fancommunities als *Call-Back* oder *Internal Homage* bezeichnen: Ein Satz, ein Bild oder eine Szene aus einem früheren Teil der Serie wird wiederaufgegriffen, oft mit einem großen zeitlichen Abstand zu seinem ersten Auftreten.²⁷¹ Der Effekt besteht vor allem in einer Belohnung für Langzeitfans: Durch das besondere Wissen, dass sie durch ihre oft langjährige Rezeption der Serie erworben haben, kommen sie in den Genuss, eine Referenz zu verstehen, die weniger erfahrenen Rezipient:innen vorenthalten bleibt. Ähnlich wie bei einem Insiderwitz besteht ein großer Teil dieses Genusses aus dem Wissen, einer ausgewählten Gruppe anzugehören, die sich durch einen Rückbezug auf ihre Vergangenheit ihrer Zusammengehörigkeit versichert. Dieses Konzept aus dem Bereich der Serien-Fankultur auf die Beschreibung von Twitertexten zu übertragen,

268 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/577259715698229248>, 16.03.2015, 01:06 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

269 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/596713954136760321>, 08.05.2015, 18:31 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

270 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/596714320295284737>, 08.05.2015, 18:32 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

271 Siehe zur Definition der *Internal Homage* und des *Call-Backs* sowie verwandter Formate die Community-Webseite *TV Tropes*: »Internal Homage«, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/InternalHomage>, 14.08.2021, geprüft am 26.08.2021.

scheint mir in zweifacher Hinsicht produktiv. Nicht nur, weil Twitter, insbesondere dann, wenn man einzelne Accounts als Gesamtwerte betrachtet, tatsächlich als ein *serielles Format* beschrieben werden kann, sondern auch, weil der Effekt genau der gleiche ist: Durch die unregelmäßigen zeitlichen Abstände zwischen ihren Call-Backs belohnt Ilitcheva Leser:innen, die ihrem Account über längere Zeit und intensiv folgen. So bietet sie Rezeptionserlebnisse, die sich wie glückliche Zufallsfunde anfühlen und zugleich eine verschworene Gemeinschaft mit der Leser:in implizieren.

Bemerkenswerterweise ist diese (möglicherweise medienspezifische) Stilfigur beim Übergang von Ilitchevas Tweets ins Buchformat verschwunden. Die posthum von Rick Reuter und Christiane Frohmann herausgegebene Sammlung unter dem Titel *@blutundkaffee* etwa präsentiert Ilitchevas Tweets ohne Datum und statt in chronologischer Abfolge in kuratierter Form. Zusammengehörige ›Plotlines‹ wurden hier auf jeweils einer Seite zusammengestellt, während auf Twitter Monate oder sogar Jahre zwischen den Fortsetzungen liegen; zum Teil wurde die Reihenfolge verändert oder Tweets miteinander kombiniert und damit eine Zusammengehörigkeit nahegelegt, die sich auf dem ursprünglichen Twitteraccount in dieser Form nicht finden lässt. Ein Beispiel hierfür bildet der mit der Nummer 61 betitelte Abschnitt aus Frohmanns und Reuters Band, der eine Reihe von Tweets, die um die Figur der Füllung kreisen, wie folgt präsentiert:

»Tiere müssen keine Hosen tragen, aber Menschen können Hosen aus Tieren tragen. (Ja, ich denke dabei an eine Steakhose.)

Pizzarand der Pizza von gestern knabbern und von gebratenem Pinguin träumen. Einen von den riesigen Pinguinen, gefüllt mit einem halben Dutzend von den kleinen Pinguinen und einem halben Kilo Anchovis.

Denn mein Traum ist ein Elefant, gefüllt mit einem Walross, das gefüllt ist mit einem Schwein, welches gefüllt ist mit einem Strauß. Und im Innersten, an Stelle eines wild schlagenden Herzens, ruht eine makellose weiße Trüffel.

Gefüllt ist alles schöner.

Ich will mich nicht beschweren, so beschwere auch du mich nicht.

Natürlich denke ich dabei an Tiere und Beilagen. An Menschen und Beilieger.

Ein Schwein, gefüllt mit Gummibärchen.

Für die Vegetarier gibt es Tofu, gefüllt mit Unkraut.

Wir höhlen einen Baum aus und stecken eine Kuh hinein und zünden alles an.

Ein Krokodil, gefüllt mit einem Schwein, das mit einem Strauß gefüllt ist, der mit einem Reh gefüllt ist, das mit einem Wels gefüllt ist.

Eine Muschi, die mit einem Schwanz gefüllt ist, der mit Trüffeln und Buchweizen gefüllt ist.

Mhm, Zündschnurmuschi, Muschi, gefüllt mit Sprengstoff und so, hab ich soeben erfunden.

Iss die Pizza nicht, ich hab mich reingesetzt.

Oder... Okay... Iss sie.«²⁷²

Auf Twitter erscheint der erste Abschnitt als Tweet am 5. März 2014;²⁷³ der zweite Abschnitt als zwei direkt aufeinanderfolgende Tweets am 4. Februar 2014 (gefolgt wiederum von einem Tweet, der durchaus noch Teil derselben Logik zu sein scheint, in Frohmans und Reuters Auswahl aber nicht auftaucht: »Vorsorgen. Handvoll Faschieres an die Zimmerdecke flatschen«²⁷⁴); der dritte Abschnitt als zwei aufeinanderfolgende Tweets am 27. September 2013;²⁷⁵ der vierte und fünfte Abschnitt als zwei aufeinanderfolgende Tweets am 12. Februar 2013,²⁷⁶ wobei der Satz »Ich will mich nicht beschweren, also beschwere auch du mich nicht« einen Tweet vom 24. März desselben Jahres darstellt, der hier offenbar eingefügt wurde.²⁷⁷ Der sechste Abschnitt stammt aus einer mehrteiligen Abfolge von Tweets am 23. Mai 2013, die ebenfalls nicht vollständig übernommen wurde:

»Die Party ist nur ein Anlass, damit @Poscoleri und ich eine Tonne Essen kochen können.«²⁷⁸

»Das wir dann selber aufessen.«²⁷⁹

272 I. Ilitcheva: @blutundkaffee, S. 61.

273 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/441115770081144832>, geprüft am 06.10.2022.

274 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/430486812256374784>, <https://twitter.com/blutundkaffee/status/430487921230356480> und <https://twitter.com/blutundkaffee/status/430646731991437312>, geprüft am 06.10.2022.

275 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/383559098681544704> und <https://twitter.com/blutundkaffee/status/383560004487618560>, geprüft am 06.10.2022.

276 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/301112928516571136> und <https://twitter.com/blutundkaffee/status/301113152098156545>, geprüft am 06.10.2022.

277 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/315823203970863105>, geprüft am 06.10.2022.

278 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337566781050867712>, 15:52 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

279 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337566886256574464>, 15:53 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»Esst vorher was, damit ihr nicht hungern müsst.«²⁸⁰

»Ein Schwein gefüllt mit Gummibärchen.«²⁸¹

»Für die Vegetarier gibt es Tofu gefüllt mit Unkraut.«²⁸²

»Wir höhlen einen Baum aus und stecken eine Kuh hinein und zünden alles an.«²⁸³

Ähnlich eingebettet in andere Tweets, und vor allem in einen Kontext, nämlich in die körperliche Vorbereitung auf eine Silvesterparty, finden sich auch die Bestandteile des siebten Abschnitts. Diese schreibt Ilitcheva am 31. Dezember 2012:

»Kleine körper frieren schneller.«²⁸⁴

»Ich weiß schon seit drei tagen, dass ich heute das nüchternste mädchen auf der härtesten drogenparty wiens sein werde.«²⁸⁵

»Selfcontroll superstar.«²⁸⁶

»Beobachtende entität, ziviles notfallkommando in pailletten-camouflage.«²⁸⁷

»Das nachbarskind über mir ist im letzten jahr groß geworden. Man hört die hyperaktiven trampelschrittchen schon viel deutlicher.«²⁸⁸

280 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337567356706508800>, 15:55 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

281 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337567976263929857>, 15:57 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

282 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337568421761916928>, 15:59 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

283 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337569068817190912>, 16:01 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

284 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285591106224275456>, 04:40 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

285 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285753532974497793>, 15:25 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

286 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285753736398262273>, 15:26 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

287 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285755190295007232>, 15:32 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

288 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285760494667702273>, 15:53 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»Manche raketen klingen, als würden die adler angreifen. <3«²⁸⁹

»Kleinen körper nachtfest machen.«²⁹⁰

»Eine gute unterlage ist wichtig. Karpfen und buchweizen. Den karpfen esse ich, und den buchweizen.«²⁹¹

»Ein krokodil, gefüllt mit einem schwein, das mit einem strauß gefüllt ist, der mit einem reh gefüllt ist, das mit einem wels gefüllt ist.«²⁹²

»Und der wels gefüllt mit trüffeln und buchweizen.«²⁹³

»Ja. Ich hab noch träume.«²⁹⁴

»Eine muschi, die mit einem schwanz gefüllt ist, der mit trüffeln und buchweizen gefüllt ist.«²⁹⁵

Der achte Abschnitt findet sich ohne nennenswerte Einbettung am 10. Dezember 2013,²⁹⁶ während der letzte Abschnitt von Ilitcheva ursprünglich am 14. November 2013 getweetet wurde.²⁹⁷ Einen weiteren Abschnitt mit demselben Motiv, gepostet am 8. Januar 2013, lässt Frohmanns und Reuters Sammlung vollständig aus:

»Oh wow, dieser pizzarand gefüllt mit käse ist die wahre krone der schöpfung.«²⁹⁸

289 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285809189157232640>, 19:06 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

290 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285810250857185284>, 19:10 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

291 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285811359243988992>, 19:15 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

292 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285814204391378944>, 19:26 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

293 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285814393810350080>, 19:27 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

294 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285814651055386624>, 19:28 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

295 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285815067218411520>, 19:29 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

296 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/410377676156051456>, geprüft am 06.10.2022. Im originalen Tweet fügt Ilitcheva die drei Hashtags »#Krieg #okay #Erfindung« an, die im Buch weggelassen wurden.

297 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/401070561079885824>, geprüft am 06.10.2022.

298 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/288713932636577792>, 19:29 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»Oh wow. Wie ein penis gefüllt mit einem penis.«²⁹⁹

»Oh wow. Ob der Lieferant vielleicht sogar draufge... Moment, dafür ist es noch zu früh, das spar ich mir für die nacht-timeline.«³⁰⁰

Die Editor:innen haben hier also einen interpretierenden Eingriff vorgenommen, indem sie die Tweets nicht nur aus ihrem jeweiligen Kontext und ihrer chronologischen Abfolge herausgelöst und an die üblichen Konventionen für Groß- und Kleinschreibung angepasst, sondern auch so arrangiert haben, dass eine logische, argumentative Folge jedes Abschnitts auf den vorherigen suggeriert wird. Auffällig erscheint mir, dass der gemeinschaftsstiftende Belohnungs- und Bindungseffekt von Ilitchevas Call-Backs durch diese interpretierende Kuration unsichtbar wird. Die Leser:in muss Ilitcheva nun nicht mehr vom 31. Dezember 2012 bis zum 5. März 2014 aufmerksam folgen, um den versteckten Handlungsstrang der Füllungen mitzuerleben, sondern bekommt ihn vorsortiert auf einer Buchseite präsentiert. So wird es möglich, diesen Strang sehr viel schneller nachzuvollziehen und zu verstehen; die Freude der unwahrscheinlichen Wiederentdeckung in einer endlosen Folge von Tweets aber geht verloren, und zeitgleich damit auch die Möglichkeit, nachzuvollziehen, was die Komplexität von Ilitchevas Werk auf einer narrativen Ebene eben auch ausmacht: das Wiederaufgreifen von Sätzen, Fragmenten und Bildern über lange Pausen und weite Textstrecken hinweg.

3.2.6 »Sieh an, mein erfolgreicher Zweitaccount versucht wieder mal, auf einem besoffenen Pferd vor der Einsamkeit davonzureiten«: Twitter als Publikationsmedium

Ianina Ilitcheva erscheint damit zugleich als eine sehr typische und sehr untypische Twitternutzerin. Einerseits bedient sie sich der plattformspezifischen Authentizitätseffekte, insbesondere des starken »Authentizitätseffekt des Körperlichen«³⁰¹ und der (vermeintlichen) Spontaneität und Ungefiltertheit, die aus dem Wegfallen korrigierender oder filternder Institutionen entsteht, wie sie selbst festhält: »In Tweets lektoriert dir keiner rein, weil Tweets sind keine ernstzunehmende Literatur. Die rieseln einfach durch, im Frieden der Nacht.«³⁰² Ebenso beherrscht sie offenbar den von Stine Lomborg beschriebenen charakteristischen Twittertonfall

299 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/288714060114038784>, 19:29 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

300 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/288714834361606145>, 19:32 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

301 B. Glanz: Die abgeschnittene Person.

302 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/554604604215033856>, 12.01.2015, geprüft am 06.10.2022.

(ironisch, humorvoll, verspielt).³⁰³ Ganz twittertypisch »verkörpert und schreibt [sie] das Jetzt«³⁰⁴, in Form von »Me-Now-Tweets« und livestreamartigen Berichten mit minütlichen Updates und konkreten Uhrzeit- und Aufenthaltsortangaben. Stine Lomborg, aber auch Stephan Porombka und Holger Schulze sehen in dieser Form des Live-Schreibens ein genre-definierendes Merkmal von Twitterliteratur, das nicht zuletzt von der im Eingabefenster angezeigten Startfrage (»What is happening?«) hervorgerufen wird.³⁰⁵ Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit und die Dokumentation des Moments stellen folglich zentrale Kommunikationsnormen der Plattform dar³⁰⁶ und führen zu einer Gleichzeitigkeit von Leben und Schreiben, die den Authentizitätseindruck nochmals verstärkt:

»Wer wirklich twittert, lebt mit dem Programm. Twitter bietet keine Geschichte mit Anfang und Ende. Es ist eine Erzählmatrix, in der man drin ist und die man fortschreibt. Immersive Storytelling und Liquid Storytelling haben die alten Erzählmuster abgelöst. Die Timeline markiert die Lebenszeit.«³⁰⁷

Ianina Ilitcheva ist also eine Autorin, deren Schreiben in engem Zusammenhang mit der Social-Media-Plattform steht, auf der es stattfindet. Anders, als kulturpessimistische Einschätzungen von Social Media nahelegen, sind ihre Tweets aber keine »undurchdachten«, ausschließlich von den Affordanzen der kommerziellen Plattform determinierten Reaktionen. Twitter formt dieses Schreiben mit, ist aber nicht seine einzige Quelle. Vielmehr zeigt sich an Ilitchevas Beispiel erneut, dass neue Medien sich vor allem dann etablieren können, wenn sie ein bereits zuvor bestehendes (Schreib-)Bedürfnis (besser als vorherige Medien) erfüllen können. Das gilt auch für den Stil des Accounts *@blutundkaffee*, den Ilitcheva bereits vor ihrer ersten Anmeldung bei Twitter praktizierte. So finden sich beispielsweise in *183 Tage* Formate, die

303 »Twitter is characterized by an informal, spontaneous, and sometimes playful communicative style that reflects and enhances the temporal proximity and immediacy characteristic of Twitter as a communicative genre. [...] Attracting followers and receiving responses is contingent upon offering interesting and well-written tweets, that is, mastering the informal and sometimes self-ironic and humorous writing style«, S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 143–144.

304 H. Schulze: *Ubiquitäre Literatur*, S. 135.

305 »[T]he question directs the user toward writing statements about whatever is on his or her mind, here and now, something that is likely supported by the high updating frequency and the brevity of Twitter. This further advances the sense of immediacy, and promotes impulsive and shifting types of statements, rather than a consistent theme on a microblog«, S. Lomborg: *Social Media, Social Genres*, S. 142.

306 Vgl. ebd., S. 138.

307 Porombka, Stephan: »Die nächste Literatur. Anmerkungen zum Twitttern«, www.whtsnxt.net/253, geprüft am 05.01.2022

sich als *analoge Tweets* bezeichnen ließen. Dazu gehören insbesondere Reproduktionen von Notizzetteln, auf denen Ilitcheva kurze, handschriftliche Beobachtungen, Ideen oder Wortspiele notiert, jeweils versehen mit der Nummer des Tages innerhalb der Projektlaufzeit, an dem sie aufgezeichnet wurden. Diese Notizzettel antizipieren in ihrer Materialität und den damit assoziierten Schreibformen den Tweet: Durch die kleine Papierform ist die Länge des Textes begrenzt, ganz ähnlich der technischen Begrenzung der Zeilenzahl auf Twitter. Zugleich ist der Notizzettel als Medium, ebenso wie der Tweet, mit Alltäglichkeit, Nebensächlichkeit, Fragmentarität und dem raschen Festhalten einer noch unbearbeiteten Idee im Moment ihres Erscheinens verbunden. Und so finden sich einige der vermeintlich twitter-spezifischen Formen wie der Me-Now-Tweet bereits hier in analoger Form:

»6/183

Hallo.

Heute ist mir ein Netz Zwiebeln auf den Fuß gefallen.

Tschüß!³⁰⁸

Auch die Verknappung bzw. die Arbeit mit Ellipsen, mit der Ilitcheva ihren Twitter-account beginnt und die über die Länge ihres gesamten Twitterwerks hinweg ein Stilmittel zur Erzeugung von Spannung und Immersion bleibt, findet sich bereits in diesen ›Notizzetteltweets‹, ebenso wie die Herstellung von Intimität durch die Adressierung eines undefiniert bleibenden »Du« mit Imperativen und Bekenntnissen:

»12/183

... Nicht minder als mein ganzes Herz.«³⁰⁹

»28/183

Lenk meine Gedanken ab und gegen deine Mauer.«³¹⁰

»73/183

Genug jetzt.

Ich kann dein Gesicht schon längst auswendig.«³¹¹

Es finden sich auf den Notizzetteln in 183 *Tage* sogar einige Kürzesttexte, die qua ihrer sprachlichen Haltung zwar suggerieren, aus dem Moment heraus geschrieben

308 I. Ilitcheva: 183 Tage, S. 14.

309 Ebd., S. 23.

310 Ebd., S. 46.

311 Ebd., S. 122.

und sofort veröffentlicht worden zu sein, die Ilitcheva mit einem erheblichen zeitlichen Abstand aber noch einmal in wortgleicher Form tweetet:

»61/183

Strangers in the night, that is, what we are.«³¹²

»170/183

Allein sein ist:

In den Krieg ziehen wollen und vor einem leeren Schlachtfeld stehen.«³¹³

Nicht zuletzt lässt sich hier auch eine Vorform des Call-Back-Formats ausmachen, das in Ilitchevas Twitterwerk zwar deutlich prominenter wird und aufgrund der medial ganz anderen Leseumgebung des fortlaufenden Streams auch eine andere Wirkung entfaltet, aber doch auch in 183 *Tage* schon als Experiment mit dem seriellen Format erkennbar ist:

»43/183

Der Pizzabote naht. Ich spüre es. Schnell krame ich das Geld zusammen. Beim Ergreifen der letzten Münze läutet es an der Tür.

Beweis Nr. 1.

Diese Welt gehört mir.

Ianina Ilitcheva, Wien, 17. September

44/183

Es ist schön hier. Es ist wunderschön. Aber was ist das Schöne, wenn man es nicht teilen kann, was bedeutet Geruch, Licht. Es ist schön, schön für mich. Allein in einer eigenen, schönen Welt.

Beweis Nr. 2.

Diese Welt gehört mit.

Ianina Ilitcheva, Wien, 17. September«³¹⁴

»46/183

In die Fensterreihen und Balkonschluchten der Plattenbauten Noten setzen.

Beweis Nr. 3.

312 Ebd., S. 107. Nur orthografisch angepasst (»strangers in the night, that is, what we are«) getweetet am 13.01.2013 (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/290330657698234369>, geprüft am 06.10.2022).

313 Ebd., S. 235. Nur orthografisch angepasst (»allein sein ist: in den krieg ziehen wollen und vor einem leeren schlachtfeld stehen«) getweetet am 20.01.2013 (<https://twitter.com/blutundkaffee/status/292850349327392769>, geprüft am 06.10.2022) und dann erweitert um die weiter oben zitierte Sequenz (»wild sein, ein reh sein, ...«).

314 Ebd., S. 78.

Diese Welt gehört mir.
Ianina Ilitcheva, Wien, 19. September«³¹⁵

Bei diesen Kontinuitäten vom analogen zum digitalen Schreiben verwundert es nicht, dass Ilitcheva selbst ihre Beziehung zur Social-Media-Plattform wie folgt beschreibt: »Twitter ist für mich ein kleines Loch im Kopf, durch das mein Gehirn munter raussprudelt, wie eine Sprüh-Luftschlange.«³¹⁶ Twitter ermöglicht ihr also einen unkomplizierten, für eines ihrer Schreibinteressen besonders geeigneten Publikationskanal. Die von Pseudo-Anonymität, intimisierter Öffentlichkeit, Context Collapse und absichtlicher Nebensächlichkeit geprägte Kommunikationsatmosphäre der (historisch und sozial spezifischen) Version von Twitter, die Ianina Ilitcheva nutzt, erweist sich als ideale Publikationsumgebung für ihre Version von strategischer Verletzbarkeit.³¹⁷ So ist insbesondere der häufig beklagte Verlust von Privatsphäre auf Social-Media-Plattformen für Ilitcheva nicht etwa ein ungewollter Fauxpas oder ein von der Plattform ausgehender Zwang, sondern eine konsequent gewählte Strategie. Wenn das Konstrukt der Privatsphäre, wie in Kapitel 3.1 anhand von Dodie Bellamys Verletzbarkeitsästhetik bereits ausgeführt,³¹⁸ wesentlich dazu beiträgt, als weiblich markierte Themen und Belange aus dem öffentlichen Diskurs auszuschließen und zu banalisieren, und wenn darüber hinaus gilt, dass Privatsphäre und der Anspruch auf sie offenbar gesellschaftlich sehr ungleich verteilt sind, dass also marginalisierten Personen weniger oder gar keine Privatsphäre zugestanden wird – dann lässt sich Ianina Ilitchevas zum Teil aggressives Offenlegen vermeintlich privater, für die Öffentlichkeit »unpassender« Dinge in der Tradition von Hannah Wilke, Chris Kraus und Dodie Bellamy als eine feministische Strategie verstehen.³¹⁹

315 Ebd., S. 85.

316 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/285814393810350080>, 10.05.2014, geprüft am 06.10.2022.

317 Das Twitter der Jahre 2012 bis 2016 ist ein anderes als das der frühen 2020er Jahre, insofern, als die Plattform zu diesem Zeitpunkt noch deutlich weniger Nutzer:innen und im deutschsprachigen Raum zum Teil sogar noch einen gewissen Geheimtipp-Charakter hatte, in jedem Fall aber aufgrund der kleineren und engeren Community auch einen Schutz- und Experimentierraum darstellte. Hinzu kommt, dass Ianina Ilitcheva, nicht nur nach Twittermaßstäben, für eine relativ kleine reale Leser:innenschaft schrieb, mit der sie offenbar eine gewisse soziale oder lebensweltliche Nähe verband. Trotz der riskant intimen, verletzbaren und provokanten Inhalte ihrer Tweets finden sich deshalb in ihrer Timeline so gut wie keine Hasskommentare, wie man sie heute auf einem derartigen Profil erwarten würde.

318 Vgl. hierzu: N. Fraser: Rethinking the Public Sphere, S. 21–22; A. W. Fisher: The Play in the System, S. 128.

319 Sie selbst kommentiert den Diskurs rund um Privatsphäre, nicht nur auf Social Media, so: »Über das Wort ›Privatsphäre‹ muss ich schlafen. Hat man früher nach Wetten Dass nicht denjenigen namentlich genannt, der das Auto gewonnen hat, und keiner hat sich beschwert?« (h

Auch mit ihrer öffentlichen Darstellung der eigenen Krankheit und körperlichen Abjektion macht sich Ianina Ilitcheva die Affordanzen von Twitter zunutze, um ihrem künstlerischen und politischen Interesse nachzukommen, und schreibt sich zugleich ein in die lange Geschichte (politisiert)er Autopathografien, die mit Künstler:innen wie Carolyn Gehrige oder Audrey Wollen auch eine Social-Media-spezifische Tradition beinhaltet.³²⁰

Andere, auf den ersten Blick weniger politische, aber ebenso kreative Aneignungen der Twitter-Affordanzen verweisen ebenfalls darauf, dass Ilitcheva dem vermeintlich übermächtigen Plattformalgorithmus nicht einfach ausgeliefert ist, sondern ihr Schreiben auf Twitter mit einem hohen Grad an Selbstreflexivität und spielerischem Austesten der plattformspezifischen Möglichkeiten ausübt. Dazu gehören Formen der Selbstvergewisserung bzw. des Selbstkommentars (»Früher hab ich nur aus Spaß getwittert, jetzt gerade ist es dazu da, sich zu vergewissern, immer noch die selbe Person zu sein. / Augäpfel, Sushi, Unkraut, ihr Wichser«³²¹), aber auch twittertypische Schreibenlässe wie *Hashtags* oder *Mentions*, die Ilitcheva nicht einfach nur aufgreift, sondern kreativ für ihren eigenen Stil abwandelt.

Mentions, also die Erwähnung anderer Twitteraccounts durch das @-Zeichen, erlauben es auf der Plattform, andere User:innen zu kommentieren und mit ihnen in einen öffentlich sichtbaren Dialog zu treten. Ilitcheva nutzt diese Funktion immer wieder in ironischer Brechung, um ein (auf den ersten Blick nicht als solches erkennbares) Selbstgespräch mit ihrem Zweitaccount *@weissekraehe* zu führen, das sie dann mittels der Retweet-Funktion (RT), also dem direkten Zitieren eines Tweets eines anderen Accounts, als vollständiges Gespräch auf ihrem Account sichtbar macht:

»Ich bin eine Tonne Diamanten.«³²²

»RT @weissekraehe : Ich bin eine Tonne Federn.«³²³

»Ihr seid doof. Und das mein ich jetzt ernst.«³²⁴

<https://twitter.com/blutundkaffee/status/495981699143303168> und <https://twitter.com/blutundkaffee/status/495982501257826304>, 03.08.2014, geprüft am 06.10.2022).

320 Vgl. T. Tembeck: *Selves of Ill Health*, S. 2–3. Siehe ausführlicher zu beiden Künstlerinnen Kapitel 1.5.

321 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/647486961507287040> und <https://twitter.com/blutundkaffee/status/647487929963646976>, 25.09.2015, geprüft am 06.10.2022.

322 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/355022037967835136>, 10.07.2013, 19:53 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

323 <https://twitter.com/weissekraehe/status/355020917493084160>, 10.07.2013, 19:49 Uhr, geprüft am 06.10.2022. Der RT durch den Account *@blutundkaffee* erfolgte, den Twitter-Metadaten zufolge, um 19:54 Uhr.

324 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/327123042113294336>, 24.04.2013, 20:13 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»RT @weissekraehe : Ihr seid doof. Das ist mein Ernst.«³²⁵

».@weissekraehe du hast meinen Tweet geklaut.«³²⁶

»RT @weissekraehe : Hexe.«³²⁷

»Aus Möglichkeiten fallen,
Aus warmen Nestern.«³²⁸

»RT @weissekraehe : In große Hände,
Ins dunkle Fremde.«³²⁹

»Wir haben hier ein cooles Twitertreffen, @weissekraehe und ich. Rock da Haus.«³³⁰

»RT @weissekraehe : Sieh an, mein erfolgreicher Zweitaccount versucht wieder mal, auf einem besoffenen Pferd vor der Einsamkeit davonzureiten. Sehr raffiniert.«³³¹

Hashtags adaptiert Ilitcheva zweckentfremdend etwa im Fall von »#küssen-imprückel«, einem politischen Slogan, der im Januar 2015 von Wiener Aktivist:innen verwendet wurde, um für eine Demonstration zu mobilisieren. Hintergrund war eine homofeindliche Handlung, die sich kurz zuvor in einem lokalen Kaffeehaus ereignet hatte: Ein lesbisches Paar war im Café Prückel zum Gehen aufgefordert worden, nachdem sich ein Gast darüber beschwert hatte, dass die beiden Frauen sich mit einem Kuss begrüßt hatten. Über 7000 Menschen protestierten gegen diese Diskriminierung, indem sie sich am Abend des 16. Januar 2015 im und vor dem Café küssten.

325 <https://twitter.com/weissekraehe/status/327123243959980033>, 24.04.2013, 20:13 Uhr, RT um 20:14 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

326 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/327123589843275776>, 24.04.2013, 20:15 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

327 <https://twitter.com/weissekraehe/status/327124361268056065>, 24.04.2013, 20:18 Uhr, RT um 20:18 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

328 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/383006695397789696>, 26.09.2013, 01:14 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

329 <https://twitter.com/weissekraehe/status/383007409234771968>, 26.09.2013, 01:17 Uhr, RT um 01:24 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

330 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/342015395378647040>, 04.06.2013, geprüft am 06.10.2022.

331 <https://twitter.com/weissekraehe/status/371338891334545408>, 24.08.2013, 20:31 Uhr, RT um 20:31 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

Am Vortag des Kiss-Ins twittert Ianina Ilitcheva statt des normalen Hashtags, mit dem ihr Tweet als Teil der Aktion sichtbar gewesen wäre, ihre eigene Version: »# fickenimprückel«³³². Damit unterläuft sie die übliche Funktion von Hashtags, Beiträge zu ordnen und für ein größeres, interessiertes Publikum auffindbar zu machen (ähnlich der Verschlagwortung eines Bibliothekskatalogs), zugunsten eines Spiels, das vor allem ihren eigenen Stil hervorhebt, indem es eine feministische Grundhaltung unübersehbar mit einer allgemeinen Lust an der Provokation *aller* Seiten und der Verwendung drastischen Vokabulars vermischt.

Obwohl Ilitcheva selbst festhält, sie könne »nur aus Explosionen heraus schreiben«³³³, zeichnet sich ihr Schreiben auf Twitter also offenbar auch durch (Selbst-)Reflexivität und Formbewusstsein aus. Mit seiner sprachlich hergestellten Beiläufigkeit sowie mit seiner Gleichzeitigkeit von Konzeptualität und Unmittelbarkeit lässt sich Ilitchevas Twitter-Werk so auch als Beispiel für den Kommunikationsraum Internet lesen, in dem die Dichotomien der Moderne nicht mehr als Brüche auftreten, sondern synthetisierend zusammenkommen, ohne sich gegenseitig aufzuheben: Authentizität und Ästhetik, Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Ernsthaftigkeit und Ironie stellen bei Ianina Ilitcheva keine Gegensatzpaare dar, sondern existieren miteinander und sich gegenseitig verstärkend.³³⁴

3.2.7 »MAN MÜSSTE SIE ALLE ZU TODE LIEBEN«: Drastische Zartheit

Es sind nicht nur die vermeintlichen Gegensätze von Authentizität und künstlerischer Formung, die bei Ilitcheva keine Auflösung erfahren. Auch die Sprechhaltungen von Drastik/Aggression auf der einen und Zartheit/Verletzlichkeit auf der anderen Seite widersprechen sich bei ihr nicht. Sowohl auf inhaltlicher Ebene wie auch auf Ebene der Haltung führt Ilitcheva Positionen zusammen, die sich zunächst auszuschließen scheinen: Sehnsucht, Zerbrechlichkeit, Angst, Zärtlichkeit, Erregung, Aggression, Drastik und Ironie existieren in ihrem Schreiben nicht nur parallel, sondern miteinander interagierend.

Das ist als künstlerische Strategie ambivalent, denn Ilitcheva arbeitet mit einem Jargon, der stellenweise durchaus auch als eine Form von Hate Speech gelesen werden kann. Dabei spielt es für den Grad der Gewalttätigkeit ihrer sprachlichen Handlungen selbstverständlich eine Rolle, aus welcher gesellschaftlichen Position

332 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/555819071414226945>, 15.01.2015, geprüft am 06.10.2022.

333 »Ich kann nur aus Explosionen heraus schreiben, aus Unfällen, aus Katastrophen, aus Brüchen und Todesdrohungen«, <https://twitter.com/blutundkaffee/status/394312424834494464>, 27.10.2013, 04:59 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

334 Vgl. F. Stalder: Kultur der Digitalität, S. 99.

heraus sie diese vornimmt: Es macht einen Unterschied, ob Beleidigungen, Gewaltfantasien und Body Shaming von einer privilegierten Person geäußert werden oder von einer Person, die sexueller, rassistischer und ableistischer Diskriminierung ausgesetzt ist. Über diese Einordnung von sprachlicher Gewalt als Gegengewalt, als Umkehrung diskriminierender Sprache gegen diejenigen, die sie ursprünglich ausüben, hinaus lässt sich jedoch ein Überschuss feststellen, der sich durch das Einbeziehen von Ilitchevas gesellschaftlicher Positionierung nicht aufheben lässt und den ich, als künstlerische und politische Entscheidung, ernstnehmen möchte.

Ähnlich der von Chris Kraus ausgeübten literarischen Übergriffigkeit ließe sich auch für Ilitcheva behaupten, dass ihre Texte genau darum ihre künstlerische und politische Wirksamkeit entfalten können, weil sie eine Grenze überschreiten – weil hier eben nicht mehr so klar ist, ob dieses Schreiben ›noch okay‹ ist oder ethische Grundsätze verletzt. Ilitchevas Schreiben gewinnt seine Widerständigkeit also gerade aus der Tatsache, dass es, mit Anna Watkins Fisher gesprochen, nicht versucht, einen ›unschuldigen‹ Standpunkt außerhalb des Systems zu beziehen, von dem aus dieses mit moralischer Überlegenheit zu kritisieren wäre, sondern indem es seine fundamentale Verstrickung anerkennt und zum Ausgangspunkt macht.³³⁵ Watkins Fisher bezeichnet diese Strategie als *parasitären Widerstand*, der seine Wirksamkeit aus der ambivalenten Teilnahme an gesellschaftlichen Machtstrukturen bezieht: Eine künstlerische Strategie für die Ära des allgegenwärtigen neoliberalen Netzwerk-kapitalismus, »when complicity with exploitation is an increasingly pervasive and automated structural condition«³³⁶.

Ähnlich wie für die Autor:innen, die Watkins Fisher untersucht, gilt auch für Ianina Ilitcheva, dass sich ihre kritische Kraft gerade daraus speist, dass sie mit zum Teil fragwürdigen Mitteln arbeitet – dass ihr Schreiben unordentlich, kompliziert und ebenso schwer zu beurteilen wie einzuhegen ist.³³⁷ So äußert Ilitcheva etwa, obwohl sie sich selbst häufig als betroffen und verletzt von marginalisierenden Urteilen anderer zeigt, mit ebenso großer Regelmäßigkeit Verachtung für alle,

335 »[C]onventional notions of radical art and politics, gestures of transgression and refusal inherited from twentieth-century avant-garde aesthetics and revolutionary politics, traffic an idealism that does not fully account for the deep structural enmeshment of the contemporary subject. [...] Projects of artistic subversion and activist resistance not only appear to be impotent gestures or anachronisms of a bygone era, but, even more perniciously, seem to throw gas on the fire of systems of extraction and exploitation«, A. W. Fisher: *The Play in the System*, S. 5.

336 Ebd., S. 29.

337 So schreibt auch Watkins Fisher über die Künstler:innen und Autor:innen, die sie zum Ausgangspunkt ihrer Analyse macht: »The works examined [...] are not didactic, and they are rarely exemplary [...]. While the [...] methods are feminist, the works themselves are not necessarily feminist or even progressive« (ebd., S. 37).

die das Level an Coolness und Intensität, das sie stilistisch auf *@blutundkaffee* herstellt, nicht mitgehen wollen oder können; *wer* das aber kann, bestimmt allein sie, und zwar nach arbiträren Kriterien. Mit anderen Worten: Ihr Schreiben und Beurteilen ist grundsätzlich unfair, und zwar ganz wesentlich auch deshalb, weil die von ihr Beschimpften zwar mit einem »Du« jeweils angesprochen oder sogar angegangen werden, aber keine Möglichkeit erhalten, sich gegen diese Angriffe zu wehren. Auf solche *Nonmentions* als Form des aggressiven Pseudo-Dialogs und ihre literaturhistorischen Anknüpfungspunkte komme ich im folgenden Unterkapitel zurück; an dieser Stelle möchte ich zunächst zur Illustration einige Beispiele für Drastik und Beschimpfungen in Ilitchevas Tweets zeigen:

»Oh und noch was: Menschen, die ›ins Fäustchen lachen‹ sagen, möcht ich gern ins Mündchen fisten.«³³⁸

»Eine Schrotflinte, in deren Lauf eine rote Rose steckt, kann immer noch geile Fleischlöcher machen.«³³⁹

»Ok, geile Fleischlöcher, yeah.«³⁴⁰

»Lust, nach Röcken zu fahren, Nietzsches Grab aufzubuddeln, Nietzsches Penisreste zu klauen, im Blender zu pulverisieren und zu schnupfen?«³⁴¹

»Ich rieche followergefälliges Twitern und ich glaube, es kommt aus deinem Arsch.«³⁴²

»Ich bin kurzsichtig wie eine Schildkröte, aber du hast trotzdem einen halben Millimeter über deinen Lippenrand hinaus gemalt, bitch.«³⁴³

338 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/310882385711472640>, 10.03.2013, geprüft am 06.10.2022.

339 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/434263489495191552>. 14.02.2014, 10:50 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

340 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/43426383306472448>, 14.02.2014, 10:52 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

341 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/453914936272748544>, 09.04.2014 geprüft am 06.10.2022.

342 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/509251192225296384>, 09.09.2014, geprüft am 06.10.2022.

343 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/515101677096284160>, 25.09.2014, geprüft am 06.10.2022.

»Alle, die mich verarschen wollen: ihr habt eine Busreise nach Novosibirsk gewonnen, ihr Wichser.«³⁴⁴

»& ich bin die Wichsbusfahrerin.«³⁴⁵

»Wenn du mich brainfucken willst, Wichser, pass auf, mein Gehirn hat Zähne.«³⁴⁶

»Und mein Herz ist ein Smoothieblender.«³⁴⁷

»Und meine Muschi ist eine Müllverbrennungsanlage.«³⁴⁸

»Entschuldige, es ist schwer, cool zu bleiben und nichts zu erwarten, wenn man EINFACH ALLES ERWARTET, VERSTEHST DU, ARSCHLOCH?!«³⁴⁹

»Tief einatmen, halten, mit ›Fuuck‹ ausatmen.«³⁵⁰

Neben diese Formen von Aggressivität tritt eine sehr andere Schreibhaltung, die sich vielleicht als *phänomenologische Zartheit* beschreiben ließe: Ilitchevas Sprache zeichnet sich nämlich auch durch eine Genauigkeit aus, aus der eine respekt-, wenn nicht sogar liebevolle Hinwendung zur Welt spricht. Diese zeigt sich in einem breiten, spezialisierten (aber nicht akademischen) Vokabular: Ilitcheva gebraucht nur selten abstrakte oder allgemeine Substantive, sondern sucht nach ungewöhnlichen, spezifischen Worten wie »Kochwurst«, »Silikonbackmatte«, »Bauernofen«, »Ohrenschmalz«, »Stacheldrahttiara« oder »Suppenfleisch«. Einige ihrer Tweets bestehen sogar ausschließlich aus einer Sammlung solch präziser Substantive:

344 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/540191793850376193>, 03.12.2014, 18:12 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

345 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/540192227604316160>, 03.12.2014, 18:13 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

346 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/691342801242583044>, 24.01.2016, 20:32 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

347 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/691343920299667456>, 24.01.2016, 20:36 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

348 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/691344269089607681>, 24.01.2016, 20:38 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

349 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/535164687663788033>, 19.11.2014, 21:16 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

350 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/535174915255975936>, 19.11.2014, 21:56 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

»Ich leugne immer alles. Mein Leugnen ist sehr subtil. Es wird meistens als etwas anderes wahrgenommen. Baumstamm, Wurstpapier, Schraubstock.«³⁵¹

»Hundeleine, Mariazell, Korallensterben, Berufsverkehr, Philosophie, Räucherkäse.«³⁵²

»Spelunkenmarie,
Lichtblick,
Hilfsscheriff.«³⁵³

»Fluchthelfer,
Fluchtachterl,
Stiegenhaus.«³⁵⁴

»Flut,
Licht,
Samen.«³⁵⁵

»Sturmwind,
Rattenschwanz,
Friedhof.«³⁵⁶

»Auffahrunfall,
Sekundenkleber,
Verräter.«³⁵⁷

»Bahnsteigkante,
Erbtante,

-
- 351 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/339900912128638976>, 30.05.2013, 02:27 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 352 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/339901258213244930>, 30.05.2013, 02:29 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 353 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314227076494405633>, 20.03.2013, 05:09 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 354 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314227277040865280>, 20.03.2013, 05:09 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 355 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314227573003542528>, 20.03.2013, 05:11 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 356 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314227782580314112>, 20.03.2013, 05:11 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 357 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314228002479284224>, 20.03.2013, 05:12 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

Schweißstuch,
Hundefutter.«³⁵⁸

»Rachenschleim,
Rabenbein,
Dunstabzug,
Wasserkrug,
Kragenweite.«³⁵⁹

Diese Spezifität gilt auch für Ilitchevas Ortsangaben, für ihre Metaphern, Bilder und Vergleiche; so beschreibt sie etwa einen Zustand der Verwunderung nicht mit »glotzt drein wie ein Huhn«, sondern mit »glotzt drein wie ein nasses Perlhuhn«³⁶⁰, und statt mit einer Person, in die sie sich verliebt, einfach nur »weit weg« fahren zu wollen, gibt sie präzise an, wohin diese symbolische Reise gehen soll, nämlich nach Taschkent:

»Führ mich an den Ort, wo du ein Kind warst, zeig mir alles. Ich knie mich hin und imaginiere die Bäume kleiner.«³⁶¹

»Und dann fliegen wir rüber nach Taschkent.«³⁶²

»Weil, scheiß auf ich liebe dich, sag: ich will mit dir leben«³⁶³

»Das fühlt sich irgendwie gangster an, ich meine, diese Gefühle zu haben. Als würde ich Gras anbauen in einem Wald, der mir nicht gehört.«³⁶⁴

Zur möglichst genauen, detailreichen Erfassung der Welt erschafft Ilitcheva weiterhin Neologismen oder setzt synästhetische Verfahren ein:

358 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314228484845207552>, 20.03.2013, 05:14 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

359 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/314228816396558336>, 20.03.2013, 05:16 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

360 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/364381304533434369>, 05.08.2013, geprüft am 06.10.2022.

361 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/629076452416319490>, 06.08.2015, 01:48 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

362 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/629076649255006208>, 06.08.2015, 01:48 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

363 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/629076858030694400>, 06.08.2015, 01:49 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

364 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/629085289370226688>, 06.08.2015, 02:23 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

- »Verlust ist rostrot, Neid ist senfgelb, Hass ist schneeweiß, Tod ist grau.«³⁶⁵
- »Gier ist smaragdgrün, Begierde ist orange, Sehnsucht ist wasserblau, Liebe ist kirschblütenrosa.«³⁶⁶
- »Innerer Ordnungsdrang (rotgolden). Allem einen Farbennamen zuordnen.«³⁶⁷
- »Alles ist hellviolett, Nichts ist beige.«³⁶⁸
- »Versuchung ist nachtblau, manchmal ins grün schimmernd, wie Hahenschweiffedern.«³⁶⁹
- »Der Tod trägt feine Schnürschuhe aus weichem, schwarzem Leder, mit Absätzen aus Nussholz. Sie ähneln jenen von Flamencotänzern.«³⁷⁰
- »Sie klacken angenehm, selbst auf nüchternem Linoleum.«³⁷¹
- »Der Tod ist eine äußerst elegante Frau.«³⁷²

Am stärksten zeigt sich diese Form der zärtlichen Genauigkeit in Ilitchevas Ausformulierungen von Erinnerungen und Fantasien, sowie in ihrer Beschreibung von Traumszenen der jeweils vergangenen Nacht. Wenn sie jemanden zum Trinken einlädt, dann nicht irgendwen auf ein Bier, sondern »den Anästhesisten zum Sake trinken«; wenn sie eine Sexfantasie hat, dann nicht einfach in einer Abstellkammer, sondern »auf einem Sack Bourbonvanilleschoten im Lagerraum einer Aida-Filiale«; und wenn sie imaginiert, unwillentlich einen großen Laufvogel zu heiraten, dann ist es

-
- 365 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304866939363270656>, 22.02.2013, 09:15 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 366 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304868458091401217>, 22.02.2013, 09:21 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 367 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304869068844969984>, 22.02.2013, 09:23 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 368 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304869450220441600>, 22.02.2013, 09:25 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 369 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/304881268871548928>, 22.02.2013, 10:12 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 370 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/487572809602719744>, 11.07.2014, 14:23 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 371 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/487573152349040640>, 11.07.2014, 14:24 Uhr, geprüft am 06.10.2022.
- 372 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/487573606831243264>, 11.07.2014, 14:26 Uhr, geprüft am 06.10.2022.

nicht der naheliegende Strauß, sondern ein Marabu, und zwar, ganz spezifisch, ein »ausgewachsener Marabu«:

»Oh, hallo Erinnerung daran, auf dem Tisch liegend den Anästhesisten zum Sake trinken eingeladen zu haben.«³⁷³

»Stell dir vor, du wachst auf, in einem Brautkleid, erinnerst dich an nichts, neben dir, in einem schwarzen Frack: ein ausgewachsener Marabu.«³⁷⁴

»Und du denkst: gut, dass es kein Flamingo ist.«³⁷⁵

»Und irgendwann thrillt mich dann gar nichts mehr.«³⁷⁶

»Kopfstand auf einem durch ein brennendes Cremetörtchenfeld gallopierten Esel und nicht die Spur gethrillt.«³⁷⁷

»Sex mit Grissemann auf einem Sack Bourbonvanilleschoten im Lagerraum einer Aida-Filiale und nicht die Spur gethrillt.«³⁷⁸

»Ein Steak mit weißen Trüffelspänen, mit 3cm dick Belugakaviar, mit 100 in Blattgold gewickelten Mausmakiagäpfeln und ach, einfach nur meh.«³⁷⁹

»Was ich aber wirklich mal tun will: mit Delfinen schwimmen, in einem Becken voller Waldmeistergötterspeise. Die Delfine genauso wtf wie ich.«³⁸⁰

373 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/363353197676863488>, 02.08.2013, geprüft am 07.10.2022.

374 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/434512597522862080>, 15.02.2014, 03:20 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

375 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/434514836282933248>, 15.02.2014, 03:29 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

376 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337313700207808512>, 11.05.2013, 23:07 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

377 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337314435171483648>, 11.05.2013, 23:10 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

378 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337314856405442561>, 11.05.2013, 23:11 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

379 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337316087886651393>, 11.05.2013, 23:16 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

380 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/337316831402545152>, 11.05.2013, 23:19 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

»Ich habe geträumt, ich wäre eine Ansammlung von Kieselsteinen. Mein Bewusstsein bediente viele kleine, rundliche Körper.«³⁸¹

»Ich war dunkelgrau und weißgrau. Ich war warm an den Teilen, auf die die Sonne schien und kühl an den Teilen im Schatten.«³⁸²

»Ich bewegte mich ganz langsam voran, durch Erdbeben und starke Regenschauer, oder wenn eine Eidechse auf mich kletterte. Ich hatte kein Ziel.«³⁸³

»Ich träumte von einer winddurchfurchten Wohnung voller Gestrüpp und wilder Pflanzen, Regen. Vom Balkon aus sah man Wolkenkratzer schwanken.«³⁸⁴

»Irgendwie geschah es, dass sie mich zur ›Königin der Welt‹ machten. Dann verfolgten sie mich mit Radaren und Scheinwerfern, für Interviews.«³⁸⁵

»Der Taxifahrer war ein dickbäuchiger Tibeter, das Taxi alt aber gemütlich, mit Lederbänken und bunten Decken, es konnte fast fliegen.«³⁸⁶

»Ich versteckte mich beim Mann der Berge vor den gierigen Blondinen. Seit wir uns nicht mehr liebten, ist er gealtert, sonnenengegebte Falten.«³⁸⁷

»Der Punk hatte blaue Lippen und schwarz gefärbte Haare, wir kauften an der Wursttheke: Bauchspeck, Paprikasalami. Dazu belegte Brote, Cola.«³⁸⁸

»Und das waren noch nicht einmal alle Szenen. Es war eine ergiebige Nacht. Ich träume gern.«³⁸⁹

381 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/309979729992228864>, 08.03.2013, 11:51 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

382 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/309980329538629632>, 08.03.2013, 11:54 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

383 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/309980882310164480>, 08.03.2013, 11:56 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

384 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421199530571624448>, 09.01.2014, 09:39 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

385 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421200170857299968>, 09.01.2014, 09:42 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

386 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421201823660519424>, 09.01.2014, 09:48 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

387 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421203269034471425>, 09.01.2014, 09:54 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

388 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421203939200356352>, 09.01.2014, 09:56 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

389 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/421204409818025984>, 09.01.2014, 09:58 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

»Geträumt, man nannte mich Goldkehlchen, ich war eine von drei Auftragskillern weltweit, die auch kleine Kinder töteten.«³⁹⁰

»Geträumt, wir wollten ficken, aber ständig kam was dazwischen. Das Kind eines Hausgastes wollte Rosinen.«³⁹¹

»Eine Tante wollte Wandmalereien sehen, auf der Straße rannten brennende buddhistische Mönche vorbei.«³⁹²

»Elfriede Jelinek stand plötzlich im Raum und fragte, warum ich nackt sei.«³⁹³

Gerade die letzte Passage macht noch einmal deutlich, was radikale Verletzbarkeit in Bezug auf Ianina Ilitchevas Werk auch bedeutet: Die Gleichzeitigkeit von Zartheit und Drastik, von vorsichtiger Genauigkeit und Aggression, die sich nicht aufheben, sondern intensivierend nebeneinanderstehen.

3.2.8 »Geladene Worte entschern und aus nächster Nähe abfeuern«: Nonmentions als übergriffige Liebeserklärungen

Verletzbarkeit wird in Ianina Ilitchevas Werk noch in einer weiteren Funktion greifbar, nämlich in Form von Forderungen nach Nähe und Hinwendung. Ganz ähnlich wie bei Dodie Bellamy sind es auch bei Ianina Ilitcheva nicht unbedingt die Darstellungen von Sexualität, die Beschimpfungen oder die Vulgaritäten, die beim Lesen eine wirklich *transgressive* Affizierung bewirken, sondern das Bedürfnis nach Liebe, die schutzlos offengelegte Bedürftigkeit.³⁹⁴

»Du liegst jetzt in seinen Armen, aber ich habe ein Soundfile von seiner Stimme von vor 10 Jahren.«³⁹⁵

390 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/758956342346326017>, 29.07.2016, 11:24 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

391 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/758959529513979904>, 29.07.2016, 11:37 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

392 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/758960196664176640>, 29.07.2016, 11:39 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

393 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/758960587778863104>, 29.07.2016, 11:41 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

394 Vgl. erneut K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 178: »[W]hat is embarrassing – even shameful – is not the candid, occasionally vulgar, language, or the engagement with the ›brutely material‹ [...], but rather the owning of desire and the speaking of emotion (the investing/imbuing of materiality with emotion), betraying an ›interest: (in the Tomkins sense of the term) that refuses to be cowed.«

395 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/457282786404356096>, 19.04.2014, geprüft am 07.10.2022.

»Es gibt nichts anderes zu tun und ich glaube, ich mag dich. Ich muss morgen nicht raus und warum bleibst du nicht bei mir.«³⁹⁶

»Ich will eine Hand, die auf meinem Kopf zu liegen kommt und bedeutet: shh, alles gut, ich bin da.«³⁹⁷

»Ich will einfache Dinge für fundamental erklären und zwar so, dass du mir glaubst.«³⁹⁸

»Noch ein bisschen.«³⁹⁹

»Ich möchte, dass du mich im Arm hältst mit dem Wissen, ich könnte die Welt zerstören, mit einem Wimpernschlag.«⁴⁰⁰

»Ich möchte, dass du glaubst, du allein hättest die Macht, mich zu halten und zu stillen, was da brennt, du, der Erhalter der Wirklichkeit.«⁴⁰¹

»Das Gefühl: Seine Hand formt eine Schale, er hebt das Wasser, ich trinke davon.«⁴⁰²

»Und wo ist die Rille, die, wo der Anker langschrämte und keinen Halt fand und schließlich das Schiff ungehalten kippte, vom Rand der Welt«⁴⁰³

»Da lege ich mich hinein.«⁴⁰⁴

396 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/334450224061878272>, 15.05.2013, geprüft am 07.10.2022.

397 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/506951964421529600>, 03.09.2014, 01:49 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

398 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/506952459177439232>, 03.09.2014, 01:50 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

399 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/507063987377553408>, 03.09.2014, 09:14 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

400 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/543164089359671296>, 11.12.2014, 23:03 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

401 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/543164612775272449>, 11.12.2014, 23:05 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

402 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/752209982276374529>, 10.09.2016, geprüft am 07.10.2022.

403 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/588483634987999232>, 16.04.2015, 01:26 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

404 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/588483908574011392>, 16.04.2015, 01:27 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

Ianina Ilitcheva lässt sich mithin in jene in Kapitel 3.1 erwähnte, von Kaye Mitchell entworfene Traditionslinie weiblichen Schreibens stellen, die sich einer »exultation in lowness [...], bound up with [...] the shame of the (merely) personal [...], the shame of excessive emotion«⁴⁰⁵ widmet und zu der Mitchell auch Sylvia Plath, Kathy Acker, Chris Kraus oder Dodie Bellamy zählt. Ihr Schreiben gewinnt einen radikalen Charakter, weil sie genau jenen »weiblichen« Eigenschaften Ausdrucksraum gibt, die sie abstreiten oder als abwertende Klischees kritisieren könnte. Mit ihrer Mischung aus Bedürftigkeit, Naivität und Trivialität rufen diese Passagen einen »Ekel vor dem Leichten«⁴⁰⁶ hervor, wie ihn etwa Pierre Bourdieu mit Distinktionspraktiken verknüpft. In einer paradoxen Bewegung werden also auch bei Ilitcheva negative Klischees von Weiblichkeit gerade dadurch entkräftet, dass sie maximal erfüllt werden. Ilitcheva versucht eben nicht, zu beweisen, dass sie selbst bzw. Frauen* generell *nicht* »schwach«, liebesbedürftig oder emotional seien, sondern stellt, viel grundlegender, *die ursprüngliche Einordnung* von Liebesbedürftigkeit, Naivität und Emotionalität als Schwäche infrage. Damit verfährt sie ganz ähnlich wie Dodie Bellamy oder Chris Kraus,⁴⁰⁷ und ebenso ähnlich wie diese lässt Ilitcheva ihre Liebe auch auf sprachlicher Ebene übergreifig werden, indem sie sich einer pervertierten Version der Briefform bedient.⁴⁰⁸ Wo Kraus mit der Form des Briefromans arbeitet und Bellamy in manischer Form um die Figur des »buddhist« kreist, bedient sich Ianina Ilitcheva der Twitterform der *Nonmention*.

Die Nonmention stellt innerhalb des Werkzeugkastens der rhetorischen Twittermittel ein etabliertes Verfahren mit einer eigenen kleinen Kulturgeschichte dar. Die *Mention*, also das *Erwähnen* eines anderen Accounts, auf den sich ein Tweet bezieht, an den er gerichtet sein kann oder den er zumindest darüber informieren möchte, dass hier etwas für ihn potenziell Relevantes geäußert wird, ist eine grundlegende Twitterfunktion: Wird das @-Zeichen vor dem Namen des Accounts in einem Tweet mitgeschrieben, so wird im Tweet ein Link zu diesem Account gesetzt, dem andere Nutzer:innen folgen können, während der:die Accountinhaber:in automatisch über die Erwähnung informiert wird und so eine Gelegenheit erhält, auf diese zu reagieren. Bei Nonmentions hingegen handelt es sich um Tweets, die sich zwar über eine bestimmte Person äußern oder diese sogar adressieren, dabei aber

405 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 175.

406 P. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 757.

407 Siehe für eine ausführliche Besprechung Kapitel 3.1.7.

408 »[Sophie] Calle and [Chris] Kraus are not the first writers or artists to marshal epistolary and diaristic practices, often seen as feminized literary forms (at least in the European tradition), to challenge the role played by heterosexual love and romance in the abjection of women. Their works draw on conventions within feminist art practice established by works such as Carolee Schneemann's *Interior Scroll* (1975), Adrian Piper's *Calling Cards* (1986), and Tracey Emin's *Love Poem* (1996), which use an autobiographical epistolary address to raise questions of sexual and racial abjection«, A. W. Fisher: *The Play in the System*, S. 114.

nicht offenlegen, um wen es sich handelt. Der:die Nicht-Erwähnte wird somit also Teil einer öffentlichen Äußerung – und häufig, durch den Modus der direkten Ansprache, verstärkt durch die Sicherheit der Pseudo-Anonymität, auch Teil eines sehr intimen öffentlichen Sprechens – ohne Stellung dazu beziehen zu können, da er:sie nicht von ihr in Kenntnis gesetzt wird. Die Nonmention ist eine prototypische Form der intimisierten Öffentlichkeit im Sinne von Elke Wagner;⁴⁰⁹ und sie ist eine Form, in der sich Ilitchevas Einsatz von Verletzbarkeit als Waffe in seiner ganzen Ambivalenz – für sie als Autorin wie für diejenigen, über die sie schreibt – zeigt. Denn die Privatsphäre anderer, nur dem Anschein nach geschützt durch eine vermeintliche Anonymität, ungefragt offenzulegen, lässt sich zwar als feministische Kritik an Privatsphäre als patriarchalem Konstrukt verstehen, ist aber eben auch ein übergriffiger, die Grenzen des Anderen nicht respektierender Akt:

»Während er sprachlos ist, twitterte ich böse Sachen über ihn.«⁴¹⁰

»Um die Stimmung aufzulockern.«⁴¹¹

»Wichser.«⁴¹²

»Wir reden über dich.«⁴¹³

»Dich zum Lichtspiel degradieren.«⁴¹⁴

»Junge, wenn du brav bist, mach ichs dir so, dass du glaubst, die Gesellschaft hätte es verbockt, und nicht du.«⁴¹⁵

»Wenn du mich ansiehst und dein Blick sagt: bitte lana, hör auf, es ist mir alles zu viel, – dann war es gut und ich habe mein Ziel erreicht.«⁴¹⁶

409 Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 2.5.

410 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/486984552792207361>, 09.07.2014, 23:25 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

411 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/486984642609045504>, 09.07.2014, 23:26 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

412 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/486984669863624704>, 09.07.2014, 23:26 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

413 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/579353694036164608>, 21.03.2015, 19:47 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

414 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/579360042140479491>, 21.03.2015, 20:12 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

415 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/699369597523398662>, 16.02.2014, 00:08 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

416 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/404975190687244288>, 25.11.2013, geprüft am 07.10.2022.

»Überall vermute ich dich.
Jeder Baum wirft deinen Schatten.«⁴¹⁷

»Ich habe schon so lang nicht mehr von dir als Mensch geträumt. Ich sehe dich in Tiergestalt, als grauen Hund, als schwarzen Vogel.«⁴¹⁸

»Ich habe an dir geschrieben.
Erkennst du dich noch wieder?«⁴¹⁹

»Ich kenne dich. Es tut mir leid. Ich nahm dich mir im Traum, ohne zu fragen.«⁴²⁰

»Erklärt mir nochmal das mit den Nonmentions. Was, wenn man sich in Sicherheit wähnt, mit dem Geschnulze, aber der Gementionte sich erkennt?«⁴²¹

»ZERFÄLLT MAN DANN NICHT ZU STAUB?!?!«⁴²²

»Was du nicht weißt: ich kann dich zeichnen, Fast so gut, wie mich selbst. In meiner Welt heißt das: ich mag dich sehr.«⁴²³

»Und du wirst es nie erfahren, weil ich blaue Blenderzettel über deine Portraits hänge, wenn du mich besuchst.«⁴²⁴

»Alles Nonmentions, es ist schrecklich. Irgendwann findet der Gementionte heraus, dass er hier mentioned war und dann ist aber Sense.«⁴²⁵

-
- 417 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/327164989834145797>, 24.04.2013, geprüft am 07.10.2022.
- 418 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/370208486661296128>, 21.08.2013, geprüft am 07.10.2022.
- 419 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/406351940462067712>, 28.11.2013, geprüft am 07.10.2022.
- 420 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/452862697064103936>, 06.04.2014, geprüft am 07.10.2022.
- 421 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/526105462815883264>, 25.10.2014, 22:18 Uhr, geprüft am 07.10.2022.
- 422 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/526105462815883264>, 25.10.2014, 22:18 Uhr, geprüft am 07.10.2022.
- 423 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/315183792891498496>, 22.03.2013, 20:30 Uhr, geprüft am 07.10.2022.
- 424 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/315184277455253504>, 22.03.2013, 20:32 Uhr, geprüft am 07.10.2022.
- 425 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/534829091867066369>, 18.11.2014, geprüft am 07.10.2022.

Während einige dieser Tweets einen spielerischen Charakter haben oder auch die eigene Gefährdung im Rahmen der Nonmention reflektieren (nämlich, dass der Adressat der peinlichen Liebes- oder Bedürftigkeitserklärung, des »Geschmülze«, sich als solcher erkennt und damit in die Position gelangt, diese abzulehnen oder lächerlich zu machen), fällt bei den meisten vor allem das Pathos und die Unbedingtheit der Sprechhaltung auf: Formen des Sich-selbst-Aussetzens und Verletzlichmachens, die offenbar durch die Pseudo-Anonymität der Nonmention erträglicher gemacht oder überhaupt ermöglicht werden, die in ihrem manischen Umkreisen des angesprochenen ›Du‹ aber auch, ebenso wie Chris Kraus oder Dodie Bellamy, einen Überschuss weiblichen Affekts als Mikrowiderstand in ein System einspeisen, das auf der kostenlosen Ausbeutung von weiblicher Sorge- und Emotionsarbeit fußt. »[T]he system's supposedly supplementary parts – namely, female affect«⁴²⁶ mögen »unlikely weapons«⁴²⁷ sein; in ihrer exzessiven (Über-)Betonung aber werden sie genau das: eine Waffe.

3.3 »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln«

Yu Xiuhuas Weibo- und WeChat-Kanäle

3.3.1 Ein Gedicht geht viral

Am 2. November 2014 postet die Dichterin Yu Xiuhua 余秀华 zehn Gedichte auf ihrem Account auf der chinesischen Plattform Sina Weibo 新浪微博.⁴²⁸ Ihr Weibo mit dem Titel »10个,我意淫的那个男人«⁴²⁹ (»10 Gedichte. Der Mann meiner Sexträume«) wird in den folgenden Wochen ein weit über die Plattform hinausreichendes Medienphänomen auslösen, an das sich eine literaturbetriebliche Erfolgsgeschichte anschließt. Label, Identitäts- und Genrezuschreibungen spielen in dieser Aufmerksamkeitswelle eine zentrale Rolle – vielleicht gerade, weil alle Versuche, Yu Xiuhua als Autorin eindeutig zuzuordnen, scheitern. Einen solchen misslungenen Einordnungsversuch stellt auch gleich mein eigener erster Satz in diesem Kapitel dar – denn ob es legitim ist, im November 2014 von Yu Xiuhua als ›Dichterin‹ zu sprechen (oder ob dies die Bezeichnung wäre, die sie selbst gewählt hätte), erscheint durchaus unsicher.

426 A. W. Fisher: *The play in the system*, S. 122.

427 Ebd.

428 Weibo ähnelt in Aussehen und Funktionsumfang der Plattform Twitter, ist aber in der Volksrepublik China, wo Twitter durch die Internetzensur relativ schwer zu nutzen ist, deutlich populärer. Ein ›Tweet‹ entspricht auf der chinesischen Plattform einem ›Weibo‹.

429 Yu Xiuhua 余秀华: »10 Gedichte. Der Mann meiner Sexträume (10个, 我意淫的那个男人)«, <https://www.weibo.com/p/23041861667c450102vdudz>, 02.11.2014, geprüft am 13.02.2021.

Im November 2014 hat Yu Xiuhua weder ein Buch veröffentlicht, noch ist sie Mitglied einer der vielen sozialen Institutionen der chinesischen Lyrikszene. Sie besucht keine Lesungen, Seminare oder Textwerkstätten, und auch an den oft sehr engagiert geführten poetologischen Diskussionen in den einschlägigen chinesischen Onlineforen für Gegenwartlyrik nimmt sie so gut wie nicht teil. Von wenigen Ausnahmen abgesehen publiziert sie ihre Gedichte ausschließlich auf ihrem persönlichen Weibo-Kanal, den sie im August 2009 angelegt hat.⁴³⁰ Ihre Texte werden dort von einer kleinen Leser:innenschaft aus (Online-)Freund:innen geliket und gelegentlich kommentiert, erreichen aber keine größere Öffentlichkeit, und offenbar ist das auch gar nicht, worauf Yu ihr Schreiben und Publizieren ausrichtet – im Gegenteil. Ihr erster (mittlerweile nicht mehr abrufbarer Blogbeitrag) lautet, dem Literaturwissenschaftler Chen Souhu 陈守湖 zufolge:

»Mein Blog ist meine Domäne, und hier werde ich ausschließlich meine eigene Wahrheit schreiben. Das zu tun ist die Freiheit eines kleinen, unwichtigen Menschen, wie eine Stinkwanze, die sich querlegt, wenn sie sich querlegen will, und geradeaus kriecht, wenn sie geradeauskriechen will, oder wie ein Halm Borstenhirse, der sich genauso nach links wie nach rechts biegen kann.«⁴³¹

Yu reklamiert also direkt in ihrem ersten Post, dass ihr persönlicher Blog genau das ist: *persönlich*. Ein Raum, den sie in erster Linie, tage- oder notizbuchartig, für sich selbst nutzt, und nur nachrangig als einen Ort sieht, der auch andere Leser:innen ansprechen oder interessieren soll. Entsprechend gestaltet sind auch ihre Posts, die ohne erläuternden oder anpreisenden Paratext und in denkbar schlichtem, wenn nicht sogar komplett unbearbeitetem Format erscheinen: In Yus Blogbeiträgen folgt einfach schmuck- und erklärungslos ein Gedicht auf das nächste.

Handelt es sich bei Yu Xiuhua im November 2014 also vielleicht eher um eine ›Hobby-Dichterin‹? Abgesehen vom tendenziösen Beiklang, den diese Bezeichnung

430 Yus früheste dokumentierte Veröffentlichung stammt aus dem März 2009, als sie in einem Internetforum drei Gedichte postete (siehe: Li Junguo 李俊国; Liu Yunfeng 刘云峰: »Das Buch der Lieder, Haizi und der Lihua-Stil als Referenz: Traditionslinien von Yu Xiuhuas Lyrik und ihrer Schmerzästhetik (余秀华诗歌谱系与疼痛美学—以《诗经》,海子, »梨花体«为参照), in: The Northern Forum 北方论丛/4 (2015), S. 41–47, hier: S. 42). Frühere Veröffentlichungen lassen sich nicht ausschließen, werden in der Sekundärliteratur aber nicht erwähnt und sind aufgrund der großen Instabilität von chinesischen Internetquellen nicht mehr nachvollziehbar.

431 »我的博客我的地盘, 以后我写自己的真心。这就是小人物的自由, 像一只小屁虫, 想横着趴就横着趴, 想竖着就竖着。也可以像一棵狗尾巴草, 向左歪可以, 向右歪也可以«, Chen Souhu 陈守湖: »Begrenzen und Hype. Das ›Yu Xiuhua-Lyrikphänomen‹ aus Sicht eines Massenkultur-Ansatzes (狂欢与规训—大众文化视域下的›余秀华诗歌现象‹), in: Journal of Central South University (Social Science) 中南大学学报 (社会科学版) 21/4 (2015), S. 203–208, hier: S. 206.

im Deutschen hat, erscheint eine solche Einordnung unpassend für eine Autorin, deren Produktivität eher an ein ›hauptberufliches‹ denn an ein Freizeitschreiben denken lässt,⁴³² und die in einem Essay einige Monate später über die Gattung Lyrik schreiben wird, dass diese die »Krücke«⁴³³ sei, an der sie sich durch ihr Leben bewege – ein unverzichtbares Hilfsmittel des alltäglichen Überlebens also. Vielleicht ist die Bezeichnung, die der Weibo-Autorin Yu Xiuhua im November 2014 am ehesten gerecht werden kann, eine spezifisch chinesische: nämlich diejenige als »amateur (yeyu 業餘) or nonspecialist (fei zhuanye 非專業) poet«⁴³⁴. Die chinesische ›Amateurdichterin‹ unterscheidet sich deutlich von der deutschen ›Hobby-Dichterin‹: Die Assoziationen von Authentizität, Unmittelbarkeit und Lebensnähe, die mit ihr einhergehen, können im kulturellen Kontext des chinesischen Internets positiv und mit besonderem ästhetischem Wert verknüpft sein. Diese besondere Aufwertung des Rohen, Ungefilterten, Nichtprofessionellen hat historische Gründe, auf die ich weiter unten detaillierter eingehe; hier möchte ich erst einmal nur festhalten, dass sowohl die Wahl des Mediums Weibo als auch die Ausgestaltung ihres konkreten Weibo-Kanals dafür sprechen, dass Yu Xiuhua sich in dieser Tradition der absichtlichen Unprofessionalität verortet.⁴³⁵

Unter den zehn Gedichten über den »Mann ihrer Sexträume« befindet sich eines mit dem Titel »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« (穿过大半个中国去睡你). Es steht als sechstes Gedicht zwischen anderen Texten mit ›leiseren‹ Titeln, wie et-

432 Chen Lifeng zufolge hat Yu seit Begründung ihres Weibo-Blogs im August 2009 mehr als 2000 Gedichte publiziert, vgl.: Chen Lifeng 陈立峰: »Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹. Das Beispiel Yu Xiuhua (论自媒体时代的诗歌传播—以余秀华为例)«, in: Journal of Nanchang Hangkong University (Social Science Edition) 南昌航空大学学报 (社会科学版) 19/1 (2017), S. 61–69.

433 »Weder weiß ich, was Lyrik ist, noch kann ich irgendetwas über sie sagen, außer, dass [...] sie für mich, wenn ich strauchelnd durch meine strauchelnde Welt gehe, als Krücke fungiert« (»诗歌是什么呢, 我不知道, 也说不出, 不过是 [...] 一个人摇摇晃晃地在摇摇晃晃的人间走动的时候, 它充当了一根拐杖«), Yu Xiuhua 余秀华: Mondlicht fällt auf die linke Hand (月光落在左手上), Beijing: Beijing Chubanshan 北京出版集团 2020 [2015], S. 255.

434 Van Crevel, Maghiel: »Misfit«, in: Prism 16/1 (2019), S. 85–114, hier: S. 87.

435 Siehe überblicksartig zur Rolle von Authentizität in der chinesischen Gegenwartsliteratur: Kunze, Rui: »On the Spot. The Art of the Real at the Intersection of Poetry and Documentary«, in: Poetica 51 (2020), S. 195–217, sowie speziell in Bezug auf Yu die Ausführungen der Literaturwissenschaftlerin Li Meng, die Yu als »Graswurzel-Dichterin« (草根) bezeichnet, die sich eines bewusst eingesetzten »Amateur-Stils« (爱美性格) bediene: Li Meng 李萌: »Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives. A Study of Literary Works by Lin Bai, Yu Xiuhua and Fan Yusu (当代中国底层妇女体悟书写及言说中的离格—林白, 余秀华与范雨素作品初探)«, in: Journal of China Women's University 中华女子学院学报 29/6 (2016), S. 28–35, hier: S. 30.

wa »Du und ich auf dem Papier« (你我在纸上), »Wintereinbruch« (霜降) oder »Der Wind, der vom Grasland her weht« (风从草原来).

穿过大半个中国去睡你

其实, 睡你和被你睡是差不多的, 无非是
两具肉体碰撞的力, 无非是这力催开的花朵
无非是这花朵虚拟出的春天让我们误以为生命被重新打开

大半个中国, 什么都在发生: 火山在喷, 河流在枯
一些不被关心的政治犯和流民
一路在枪口的麋鹿和丹顶鹤

我是穿过枪林弹雨去睡你
我是把无数的黑夜摺进一个黎明去睡你
我是无数个我奔跑成一个我去睡你

当然我也会被一些蝴蝶带入歧途
把一些赞美当成春天
把一个和横店类似的村庄当成故乡

而它们
都是我去睡你必不可少的理由

Durchs halbe Land, um dich zu vögeln

Ganz ehrlich: Dich vögeln und von dir gevögelt werden, was ist der Unterschied?
Beides ist nichts weiter

Als die Wucht, mit der zwei Körper zusammenstoßen, nichts weiter

Als die Blumen, die von dieser Wucht geöffnet werden,

Nichts weiter als der Frühling, den diese Blumen behaupten, bis wir glauben, das
Leben sei nochmal auf Anfang zurück.

Durchs halbe Land, während das alles passiert: Vulkane explodieren, Flüsse
vertrocknen;

Ein paar unbeachtete Flüchtlinge; ein paar unbeachtete Staatsgefangene;
Davidshirsche und Rotkronenkräniche vor Gewehrläufen, den kompletten Weg.

Was ich mache? Ich gehe durch den Kugelhagel, um dich zu vögeln.

Was ich mache? Ich stopfe ohne Ende Nächte in einen Morgen, an dem ich dich
vögeln gehe.

Was ich mache? Ich gehe durch alle, die ich bin, zu einer, die dich vögeln geht.

Schon klar, ich kann auch von ein paar Schmetterlingen auf den falschen Weg
gebracht werden
Ein paar Komplimente mit dem Frühling
Oder ein Dorf, das wie Hengdian aussieht, mit meinem Zuhause verwechseln.

Aber auch dies
Sind meine unbedingten Gründe, dich vögeln zu gehen.⁴³⁶

»Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« vereint eine Reihe von Aspekten, die mir für Yu Xiuhuas Schreiben zentral erscheinen. Neben einer Zugänglichkeit für Leser:innen, die nicht über Expert:innenwissen in Hinblick auf die Formensprache der Gegenwartsliteratur verfügen,⁴³⁷ zeichnet es sich vor allem durch ein Nebeneinander von explizitem Wortmaterial (*vögeln* 睡你) und klassischen poetischen Bildern, die auf eine Tradition in der chinesischen Lyrikgeschichte verweisen können (wie beispielsweise der *Frühling* 春天 oder der *Rotkronenkränich* 丹顶鹤), aus. Es ist dieses Spannungsverhältnis zwischen sich gegenseitig scheinbar ausschließenden Extremen – dem Rückgriff auf eine gehobene, seit Jahrhunderten etablierte literarische Sprache und der zeitgleichen Verwendung von sehr kontemporärem (Internet-)Slang – das die bevorstehende Zirkulation von »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« wesentlich antreiben wird.⁴³⁸

Zunächst jedoch passiert wenig mit diesem Gedicht. Einige Leser:innen klicken den Like-Button, (öffentlich sichtbare) Kommentare gibt es nicht, und Yu schreibt und publiziert in den folgenden Tagen weiter im selben mehr oder weniger privaten Rahmen wie zuvor. Daran ändert auch nichts, dass bereits zwei Monate vorher, im September 2014, der Herausgeber der staatlichen Literaturzeitschrift *Shikan* 诗刊,⁴³⁹ Liu Nian 刘年, beim zufälligen Stöbern durch die Sina-Weibo-Plattform auf Yus Gedichte gestoßen ist und eine Auswahl von ihnen, zusammen mit einigen kurzen Essays der Autorin, in seiner Zeitschrift publiziert hat.⁴⁴⁰ Beinahe zeitgleich

436 Yu X.: 10 Gedichte, meine Übersetzung.

437 »As one Chinese scholar, Shen Xiuying (沈秀英) simply puts it, ›Yu Xiuhua's poetry is not difficult to read‹ (余秀华的诗歌不难读)«, Nunes, Jennifer: Afternoon, a Fall. Relationality, Accountability, and Failure as a Queer-Feminist Approach to Translating the Poetry of Yu Xiuhua, Masterarbeit an der Ohio State University 2017, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1494231761761609, S. 8–9.

438 Vgl. Tang Qingchuan 唐晴川; Tang Xueyin 汤雪莹: »Lyrische Bearbeitung von Unterschichtserfahrung. Eine Betrachtung von Yu Xiuhuas Gedichten (底层经验的诗性表达—余秀华诗歌解读)«, in: Modern Literary Magazine 当代文坛 (2015), S. 126–129, hier: S. 128.

439 *Shikan* wurde im Jahr 1957 gegründet und wird seitdem vom chinesischen Schriftstellerverband verantwortet; es ist die einzige von einer staatlichen Kulturinstitution auf nationaler Ebene herausgegebene Publikation, die sich komplett der Veröffentlichung von Lyrik widmet, und verfügt als solche über beträchtliches kulturelles und symbolisches Kapital.

440 Tang Q., Tang X.: Lyrische Bearbeitung von Unterschichtserfahrung, S. 126.

druckt auch die Literaturzeitschrift *Hanshi* 汉诗 aus Yus Heimatprovinz Hubei einige ihrer Gedichte – offenbar ohne dass die beiden Magazine von der kuratorischen Entscheidung des jeweils anderen wissen. Dieser Medienwechsel von der Social-Media-Plattform in die gedruckte Literaturzeitschrift macht Yu zwar einer neuen Leser:innenschaft bekannt, jedoch handelt es sich bei dieser um ein relativ kleines Expert:innenpublikum, das, soweit retrospektiv nachvollziehbar, ebenfalls nicht öffentlichkeitswirksam auf ihre Texte reagiert.⁴⁴¹

Ein erneuter Medienwechsel, zurück ins Digitale, verändert diese Situation schlagartig: Der Redakteur Peng Min 彭敏 veröffentlicht Yus abgedruckte Gedichte zwei Monate nach dem Erscheinen der Zeitschrift und wenige Tage, nachdem sie »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« auf Weibo publiziert hat, zusätzlich auf einer weiteren Social-Media-Plattform, nämlich auf dem Kanal, den Shikan auf der Plattform WeChat betreibt. Dabei nimmt er zwei Erweiterungen vor: Er ergänzt ein Foto von Yu (eine Nahaufnahme, die sie vor ländlicher Umgebung zwischen blühenden Rapsfeldern zeigt) und ändert die Überschrift des Beitrags zu »Meine strauchelnde Welt – Gedichte einer Hirngelähmten« (»摇摇晃晃的人间——一个脑瘫患者的诗«⁴⁴²). Das chinesische Wort 脑瘫患者, das ich hier mit »Hirngelähmte« widergegeben habe, wird üblicherweise als »Zerebralparese-Patientin« ins Deutsche übersetzt. Wörtlich bedeutet 脑瘫 (nǎotān) allerdings »Gehirnlähmung« und hat, wie das deutsche »Spastiker:in«, das historisch ebenfalls für Zerebralparese-Betroffene verwendet wurde, einen abwertenden Beiklang, wie die Literaturwissenschaftlerin Chen Yaya erläutert: »Der Begriff *naotan* ist stigmatisierend und wird [aufgrund der beinahe identischen Aussprache] in manchen Kontexten synonym zu *naocan* [Hirnschädigung] verwendet.«⁴⁴³

Der neue Titel und das beigefügte Foto der Autorin verweisen somit auf die »Label-Orgie« (»符码的狂欢«⁴⁴⁴), die das »einzigartige Kulturkonsum-Phänomen« (»独特的文化消费现象«⁴⁴⁵) rund um Yu Xiuhua ab diesem Zeitpunkt begleiten wird. Denn Yu, die 1976 in Hengdian 横店, einem Dorf in der zentralchinesischen Provinz Hubei 湖北, geboren wurde und dort bis heute lebt, vereint gleich mehrere widersprüchliche Identitätszuschreibungen auf sich. Durch eine Komplikation bei

441 Vgl. Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von »We-Media«.

442 Ebd.

443 »脑瘫这个词有污名, 被有些人是为脑残的同义词«, Chen Yaya 陈亚亚: »Yu Xiuhua. Das dreifache Narrativ von Geschlecht, Klasse und Behinderung (余秀华: 性别, 阶层和残障的三重叙事)«, in: China Book Review 中国图书评论/7 (2015), S. 49–53, hier: S. 51. Vgl. auch: Sang T., Shen R.: The Body as a Room of Her Own, S. 27: »Naotan in Chinese implies that the person's brain is no longer working and, by extension, that the poet's brain has lost all of its cognitive functions. In Yu's case, it is simply not true. [...] The eye-catching label »naotan poet« is undoubtedly a commercial gimmick to sensationalize the fact that she writes poetry«.

444 Chen S.: Begrenzen und Hypen, S. 205.

445 Ebd., S. 203.

ihrer Geburt ist sie von einer teilweisen Lähmung ihres Sprach- und Bewegungsapparats betroffen. Aufgrund dieser Einschränkungen wurde ihr im chinesischen Bildungssystem ein Schulbesuch über den Abschluss der 9. Klasse hinaus verwehrt, sodass sie mangels weiterreichender Ausbildung ihren Lebensunterhalt als Hilfsarbeiterin auf dem Hof ihrer Eltern verdient, die als Bauern in einer der ärmeren Provinzen Chinas im wesentlichen Suffizienzwirtschaft betreiben. Im Alter von 19 Jahren vermittelte ihre Mutter sie in eine arrangierte Ehe mit einem zwölf Jahre älteren Mann, die Yu in ihren Texten als unglücklich und von häuslicher Gewalt geprägt beschreibt. Mit anderen Worten: Yu lebt in Rahmenbedingungen, die das Schreiben der vermeintlichen Höhenkamm-Gattung Lyrik nicht unbedingt nahelegen.

Das mehrfache Skandalpotenzial von Yus Gedichten, das sich in ihrer raschen medialen Verbreitung ausdrückt, lässt sich darum auch so zusammenfassen: Hier schreibt eine *ungebildete (1), behinderte (2) Frau (3)* aus der *Provinz (4) Gedichte (5)* – und dann auch noch Gedichte, in denen offen *sexuelles Begehren (6)* ausgedrückt wird.

Die vier ersten Zuschreibungen (fehlende Bildung, Behinderung, Geschlecht, ländliche Herkunft) stehen offenbar in der Wahrnehmung des (chinesischen) Publikums potenziell in einem Gegensatz zu Fakt Nummer 5, der Tätigkeit des Lyrik-schreibens,⁴⁴⁶ und dieser wiederum, gemeinsam mit Nummer 2 und 3 (Behinderung und Geschlecht), in einem Gegensatz zu Fakt Nummer 6 (dem offenen Ausdruck von sexuellem Begehren). Das Ausmaß dieses Spannungsverhältnisses lässt sich in seiner Gänze nur erfassen, wenn man den kulturellen Wert und die Elitenfunktion berücksichtigt, die der Gattung Lyrik im chinesischen Kontext zukommen: Jahrhundertlang waren Gedichte die Form, in der die Eignungsprüfung für das kaiserliche Verwaltungssystem vorgenommen wurde. Wer Teil der politischen Elite werden wollte (»the only fully respectable profession for a male of the Chinese gen-

446 Vgl. Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von »We-Media«: »Die Bilder der »Bäuerin« und der »Hirngelähmten« stehen in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit in einem massiven Kontrast zum »vornehmen« Charakter der Lyrik, was ein Gefühl der Irritation hervorruft. [...] Yu Xiuhua ist betroffen von zerebraler Lähmung (Hirngelähmte können also auch Gedichte schreiben?!), und sie lebt in einem ländlichen Bauerndorf (Bäuerinnen aus der Provinz können also auch Gedichte schreiben?!); in Verbindung mit der Position und dem Status des Dichters (elitär, unbefleckt, vornehm) erzeugen diese Schlagworte eine starke Gegensätzlichkeit« (»农民«, 甚至脑瘫病人'的形象, 与人们印象中诗歌的优雅气质产生了巨大的反差, 更使人们对她的诗作产生了异样的感觉. [...] 余秀华本身患有脑瘫 (脑残疾也能写诗?!), 加上出身农村 (乡下农妇也能写诗!?), 这些字眼和诗人 (高贵, 高洁, 高雅) 的身份捆绑在一起便产生了巨大的反差«).

try«⁴⁴⁷), musste unter Beweis stellen, dass er Gedichte schreiben konnte, denn dies war das Medium, in dem man politisches Handeln vollzog:

»When serving as an official, much of what one did to ›make the government work‹ was writing [poetry]. Not serving, one wrote to persuade others how to make the government work and to demonstrate that the writer had the political talent to do so if given the opportunity.«⁴⁴⁸

Lyrik hat also im chinesischen Kontext eine »long history as a valued mode of communication and moral instruction«⁴⁴⁹. Als Form, in die man seinen Beitrag zu einem öffentlichen Diskurs gießen kann, hat sie sich in den letzten Jahrzehnten in unterschiedlichen politischen Systemen immer wieder erneuert: Von der zentralen Funktion, die einer Modernisierung der Schriftsprache und der lyrischen Stilmittel in den anti-imperialen und anti-kolonialen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts zugeschrieben wurde,⁴⁵⁰ über die ebenso entscheidende Rolle, die Mao Zedong ihr in seinen kulturpolitisch auf Jahrzehnte einflussreichen *Reden in Yan'an* zuwies,⁴⁵¹ bis zum prominenten Einsatz von Gedichtzeilen als Protest-Slogans bei den Demokratie-Bewegungen auf dem Tian'anmen-Platz 1976 und 1989.⁴⁵² Gleichzeitig mit dieser politischen Funktion übernimmt die Gattung Lyrik bis heute auch eine Funktion im nationalen Narrativ von kultureller und sprachlicher Einheit, das sich auf die Kontinuität einer über 2000 Jahre alten Dichtungstradition beruft und in der Selbstbezeichnung als »Land der Dichtkunst« (詩國) zusammengefasst wird:

»[M]any Chinese people take pride in belonging to a ›nation of poetry‹ (shi de guodu or shiguo) whose written poetic history can be traced well over two thousand years to the Shijing (Book of Songs), supposedly compiled by Confucius himself. [...] Many children are taught to recite Tang poems as soon as they can talk and continue to study canonical works of classical poetry all the way through high

447 Owen, Stephen: »Utter Disillusion and Acts of Repentance in Late Classical Poetry«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 74–79, hier: S. 74.

448 Ebd., S. 77.

449 J. Nunes: *Afternoon, a Fall*, S. 16.

450 Siehe einleitend zur Rolle von Sprach- und Literaturreformen in der *Bewegung des 4. Mai* (1919) und der *Bewegung für eine Neue Kultur* (1915–1925): Hutners, Theodore: »Language Reform and Its Discontents«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 151–156.

451 Siehe einleitend Qian Liqun: »The Cultural and Political Significance of Mao Zedong's Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 495–500.

452 Vgl. Klein, Lucas: »Poems from Underground«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 718–725.

school. [...] To this day, the title ›poet‹ carries an aura of intellectual and aesthetic cultivation that rests on [...] the central position that poetry long occupied within China's civil service examination system.«⁴⁵³

Im Gegensatz zum deutschen Kontext, wo der Gattung Lyrik seit der Romantik zumeist eine Qualität der Innerlichkeit und Subjektivität zugeschrieben wird, ist Lyrik im chinesischen Diskurs also grundlegend mit dem nationalen, politischen und öffentlichen Geschehen assoziiert⁴⁵⁴ – und damit auch mit einer bestimmten Performance von öffentlicher, intellektueller Männlichkeit. Von Dichter:innen erwartet man entsprechend nicht nur eine gesteigerte Affektivität, sondern auch ein besonders ausgebildetes kulturelles Wissen und Wahrnehmungsvermögen, zusammen mit einer generellen Elitenkompetenz.

Eine Konsequenz dieses Lyrikverständnisses ist es, dass die (professionelle) chinesische Lyrikszene bis heute mehrheitlich von sehr engagierten (Männer-)Netzwerken gestaltet wird, die ihre Mitglieder mehrheitlich aus einer urbanen Bildungselite rekrutieren⁴⁵⁵ und von einem notorisch normalisierten Sexismus geprägt sind.⁴⁵⁶ Lyrikerinnen treten in ihrem Kontext selten(er) auf und werden zumeist in die Nische der ›Frauendichtung‹ (女性诗歌) eingeordnet.⁴⁵⁷

453 H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 3.

454 So gibt es auch in jüngster Zeit eine große Menge von »structurally occasional [...] texts that emphatically want to be part of public discourse[,] such as the disaster poetry 灾难诗歌 灾后诗歌 written to fight the 2003 sars epidemic and to commemorate the 2008 Wenchuan earthquake« (M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 81).

455 Vgl. Nunes, Jennifer: »Sitting with Discomfort. A Queer-Feminist Approach to Translating Yu Xiuhua«, in: Maghiel van Crevel, Lucas Klein (Hg.), *Chinese Poetry and Translation. Rights and Wrongs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2019, S. 23–44, hier: S. 33–34.

456 Maghiel van Crevel beschreibt die Allgegenwärtigkeit dieses Sexismus in der Zusammenfassung seiner einjährigen Feldforschung in der chinesischen Lyrikszene wie folgt: »From September 2016 to June 2017, many of the poetry events I attended exclusively or near-exclusively featured male speakers (often including myself). [...] Notably, on the poetry scene, gender imbalance doesn't seem to be widely perceived as a problem or even something that merits discussion. [...] Heteronormative sexism, machismo, and misogyny are widespread [...], reproducing clichés that reduce women to helplessness and/or seductiveness [...] and encouraging questionable types of male bonding [...], thus] continuing a decades-long development [...] in which male poets in modern China construct (hyper-)masculinities that suppress women's contributions to the functioning of the poetry scene as well as their writing, and block them from view. The decades since the Cultural Revolution have seen women's writing become ever more visible [...]. But there has also been a return, not to say regression, to the rule of the male gaze, in literature as in society at large, and this is palpably and painfully true for the poetry scene« (M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 14).

457 Vgl. H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 38: »The category of ›women's poetry‹ (nǚxing shige), a term that dates back to the 1980s, maintains its discursive importance not least because of

In diesem Klima ist es tatsächlich bereits bemerkenswert, dass eine Dichterin größere öffentliche Aufmerksamkeit erfährt; umso bemerkenswerter aber erscheint diese Tatsache, als es sich bei Yu Xiuhua nicht nur um eine Frau, sondern um eine Frau mit Behinderung und ohne formalen Bildungsabschluss handelt, die kaum mit anderen Dichter:innen vernetzt ist und in ihren Gedichten in einer Weise über Sexualität und Begehren schreibt, die sowohl dem gängigen kulturellen Ideal von »female helplessness«⁴⁵⁸ als auch dem Stereotyp der behinderten Frau als »asexual, unfit to reproduce, overly dependent, unattractive – as generally removed from the sphere of true womanhood and feminine beauty«⁴⁵⁹ widerspricht. Die Trias *Geschlecht, Klasse, Behinderung* hat also, in Kombination mit der Textgattung und den Inhalten, über die Yu Xiuhua schreibt, einen entscheidenden Einfluss auf ihre Rezeption und auf das Bild von ihr als Autorin, das im Anschluss an die Veröffentlichung auf dem Shikan-Kanal durch die (Sozialen) Medien ging.⁴⁶⁰

Denn nun zirkulieren Yu Xiuhua und ihr Gedicht tatsächlich ›viral‹: Peng Mins Beitrag über die ›hirngelähmte Dichterin‹ wird

»in kürzester Zeit [...] mehr als 50.000 mal gelesen und geteilt. Am 23. November empfiehlt auch der [populäre] WeChat-Account ›Ein Gedicht vor dem Schlafengehen‹ Yu Xiuhuas Gedicht ›Den Teil von mir, den ich verstecke, hast du nicht gesehen‹, und die Aufrufe für diesen Beitrag liegen schnell bei über 70.000 Klicks.«⁴⁶¹

Dieser Aufmerksamkeitssprunghöhepunkt ist allerdings erst der Anfang. Am 13. Januar 2015 veröffentlicht die in den USA lebende Autorin und Literaturwissenschaftlerin Shen Rui 沈睿 unter dem Titel »Was ist Lyrik? Yu Xiuhua – Die Dichterin, die mir den Schlaf raubt« einen Artikel über Yu Xiuhua auf ihrem Blog.⁴⁶² In diesem Artikel kritisiert sie die skandalisierende Einordnung von Yu als ›hirngelähmte‹ Dichterin

the heavily male-dominated atmosphere of poetry scenes and the sexism that female poets often encounter at poetry events.«

458 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 14.

459 R. Garland-Thomson: *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, S. 17.

460 Vgl. Chen Y.: Yu Xiuhua, S. 49: »In der Rezeption von Yu Xiuhuas Person und Gedichten stehen die Faktoren Geschlecht, Klasse und Behinderung [...] nicht unabhängig voneinander, sondern in einem Zustand gegenseitiger Verflechtung und Ergänzung« (»在对余秀华的人和诗进行的评议中,性别,阶层和残障 [...] 这些因素彼此间并不独立,而是处于相互胶着,互为补充的状态«).

461 »这条微信的阅读转发量不久就超过了五万。11月23日的微信公众号«读首诗再睡觉»对余秀华的诗作《你没有看见我被遮蔽的部分》予以了推介,点击率很快超过七万«, Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹.

462 Shen Rui 沈睿: »Was ist Lyrik? Yu Xiuhua – Die Dichterin, die mir den Schlaf raubt (什么是诗歌?余秀华—这让我彻夜不眠的诗人)«, http://blog.sina.com.cn/s/blog_5fb7c5b80102vf0z.html, 13.01.2015, geprüft am 20.10.2019.

und betont, die literarische Qualität ihrer Gedichte bestehe unabhängig von deren biografischem Kontext. Zugleich unterstreicht sie den starken feministischen Charakter der Texte und versieht Yu schließlich mit der nobilitierenden Einordnung als »Chinas Emily Dickinson« (»中国的艾米丽·迪肯森«⁴⁶³). Obwohl Shens Blog normalerweise keine große Reichweite im chinesischen Internet hat, wird ihr (mittlerweile nicht mehr einsehbarer) Beitrag innerhalb weniger Tage mehr als 400.000 mal aufgerufen – und zwar, nachdem ein anderer Internetnutzer namens Wang Xiaohuan 王小欢 ihn mit erneut verändertem Titel (»Yu Xiuhua – Durchs halbe Land, um dich zu vögeln«/»余秀华——穿过大半个中国去睡你«) auf dem WeChat-Kanal des reichweitenstarken Accounts *Volkslieder und Gedichte* (民谣与诗) verlinkt hat. Diese weitere Titeländerung führt zu einer »eruptionsartigen Klickzahlenexplosion« (»点击率井喷般飙升«⁴⁶⁴). Innerhalb von 24 Stunden kommt es zu mehr als 100.000 Zugriffen auf das Konto von *Volkslieder und Gedichte*, zeitweise wird sogar die maximale Kapazität der Aufrufanzeige der Plattform überschritten.⁴⁶⁵ Am 15. Januar beginnen die ersten Accounts damit, den Beitrag zu kopieren und häufig ohne Angabe der Quelle zu reposten; im Laufe des 16. Januar setzt ein regel-rechter Wettlauf darum ein, wer Yus Gedichte zuerst auf seinem WeChat-Profil repostet, an dem sich nicht nur öffentliche, sondern auch viele private Accounts beteiligen.⁴⁶⁶ Dass es besonders der erneut skandalisierende Titel ist, der für diese Verbreitung sorgt, zeigt sich nicht zuletzt daran, »dass der Suchbegriff ›Durchs halbe Land, um dich zu vögeln‹ in ganz signifikantem Maße öfter in die Suchmaschine Baidu eingegeben wurde als der Suchbegriff ›Yu Xiuhua«⁴⁶⁷.

463 Ebd.

464 Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹.

465 Ebd.

466 Siehe hierzu: Shi Libin 师力斌: »Dichtung und Leben online – Am Beispiel von Yu Xiuhua und Yi Shas ›Neuem Lyriklexikon‹ (网络诗歌与生活—以余秀华走红和伊沙《新诗典》)«, www.chinawriter.com.cn/wxpl/2015/2015-07-02/247064.html, 02.07.2015, geprüft am 28.10.2020. Die exakte ›Viralität‹ des Gedichts auf WeChat ist schwer nachzuweisen, da diese Plattform ein direktes Teilen von Inhalten auf dem eigenen oder anderen Profilen nicht zulässt und für jede:n Nutzer:in nur die Beiträge derjenigen anderen Nutzer:innen sichtbar sind, mit denen sie auf WeChat befreundet sind, wozu ein Austausch der jeweiligen Telefonnummern notwendig ist. Jede:r Nutzer:in, die Yus Gedicht teilen wollte, musste also einen neuen, eigenen Post mit dem Gedicht als Inhalt verfassen, den dann wiederum nur die eigenen ›Freund:innen‹ sehen konnten. Siehe ausführlicher zur Funktionsweise von WeChat: McDonald, Ton: Social Media in Rural China. Social Networks and Moral Frameworks, London: UCL Books 2016, S. 43.

467 »这一端倪也可以从以«穿过大半个中国去睡你»为关键词的百度搜索热度远远超过以«余秀华»为关键词的搜索热度中得以体现« (Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹). Baidu 百度 ist das chinesische Äquivalent zu Google, dessen Angebote in der Volksrepublik gesperrt sind.

In der Folge kommt es zu einem Ineinandergreifen der Reaktionen in sozialen und traditionellen Medien, das der Medienwissenschaftler Chen Lifeng 陈立峰 detailliert nachgezeichnet hat. Während Yus Gedichte von Mitte Januar bis Ende März 2015 in Zeitungen abgedruckt werden, Fernsehsender »exklusive« Reportagen über sie senden, Journalist:innen ihr Dorf belagern und Yu selbst in eine Reihe von Talkshows eingeladen wird, häufen sich die Einträge zu ihr in den sozialen Netzwerken WeChat und Weibo ebenso wie die Suchmaschinenanfragen.⁴⁶⁸ Andere, etablierte Lyriker:innen sehen sich veranlasst, an der Diskussion um Yu teilzunehmen. Noch am 16. Januar erscheint ein Blogbeitrag des bekannten Dichters und Herausgebers Shen Haobo 沈浩波 mit dem selbsterklärenden Titel »Yu Xiuhuas Gedichte sind sehr schlecht geschrieben« (»余秀华的诗写得并不好«⁴⁶⁹). Beinahe zeitgleich veröffentlicht der Dichter und Literaturwissenschaftler Zang Di 臧棣, der den Lehrstuhl für chinesische Gegenwartslyrik an der Universität Beijing innehat, ein Interview auf seinem persönlichen WeChat-Kanal, in dem er anmerkt: »Was ihre Gedichte angeht, so denke ich, dass sie sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie besser sind als die von Bei Dao«⁴⁷⁰ – dem vielleicht bekanntesten lebenden chinesischen Lyriker, der schon seit den 1980er Jahren immer wieder als Kandidat für den Literaturnobelpreis gehandelt wird. »Dieses komplett gegensätzliche Urteil zweier prominenter Lyriker«, bemerkt der Literaturwissenschaftler Shi Libin 师力斌, »lieferte neues Material für eine weitere Runde des Medienhypes. In den folgenden zwei Wochen erschien fast jeden Tag ein neuer Blog-Artikel über Yu Xiuhua.«⁴⁷¹ Es entbrennt eine Art Stellvertreterkrieg um die Beurteilung von Yus Gedichten, bei dem es nicht zuletzt um die Deutungshoheit über den Begriff »Lyrik« und die Frage danach geht, was als (gutes) Gedicht gelten darf. Während Yu die »Vereinnahmung« als Feministin

468 »Laut den Echtzeitdaten von Baidu Search Billboard belegte das Suchvolumen des Schlagworts »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« in der Woche vom 19. bis 25. Januar 2015 [...] Platz zwei in der Liste der »Top-Themen der letzten 7 Tage«. Der Spitzenwert der Baidu-Index-Suchanfragen für »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« wurde am 19. Januar mit 309.278 Anfragen erreicht, gefolgt von 162.726 Anfragen am 30. Januar und 112.753 Anfragen am 21. Januar. [...] Der Höhepunkt der Suchanfragen im Baidu-Index mit dem Schlüsselwort »Yu Xiuhua« lag am 24. Januar 2015 mit 69.387 Suchanfragen, gefolgt von 54.097 am 19. Januar und 51.953 am 30. Januar« (»百度搜索风云榜的实时数据显示,《穿过大半个中国去睡你》这一关键词在2015年1月19日到25日这一周的搜索量[...]高居«七日关注»榜单亚军。其中«穿过大半个中国去睡你»的百度指数搜索最高峰值是在1月19日,高达309 278次;其次是1月30日的162 726次,1月21日的112 753次。[...]以«余秀华»为关键词的百度指数搜索最高峰值是在2015年1月24号,搜索量达69 387次,其次是1月19日的54 097次,1月30日的51 953次«), Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von »We-Media«.

469 Siehe: Shi L.: Dichtung und Leben online.

470 »她的诗,我觉得,最大的特色,就是写得比北岛好«, Shi L.: Dichtung und Leben online.

471 »两个诗歌名人截然相反评论成为新一轮媒体炒作的新料。随后两周几乎每天都有博客文章讨论余秀华«, ebd.

wie überhaupt alle Zuordnungen zu einer bestimmten ›Schule‹ ablehnt⁴⁷² und bei einer Konferenz des chinesischen Schriftstellerverbands, die ihren Gedichten gewidmet ist, erklärt, sie habe Emily Dickinson nie gelesen und sehe wenig Sinn darin, mit ihr verglichen zu werden,⁴⁷³ werfen Shen Rui und einige andere Kritiker:innen Shen Haobo und seinen Unterstützer:innen Sexismus und Klassismus in ihrer Beurteilung von Yu vor. Diese Kritik erscheint nicht ganz abwegig, wenn man berücksichtigt, dass Yu aus Shens ›Lager‹ mit dem Vorwurf attackiert wird, sie schreibe Kitsch bzw. ›triviale Wohlfühltexte‹,⁴⁷⁴ abgewertete Textgattungen also, die häufig gerade zur Diskreditierung von Autorinnen verwendet werden, und wenn man weiterhin in Betracht zieht, dass sie sich bis heute immer wieder *ad hominem*-Attacken von Weibo-Nutzer:innen ausgesetzt sieht, die ihr einen Mangel an ›Anständigkeit‹ vorwerfen, sie als ›schlechtes Beispiel für Chinas junge Mädchen‹ oder als ›ekelhafte alte Frau‹ beschimpfen.⁴⁷⁵

Die wechselnden, sich gegenseitig zum Teil widersprechenden Etikettierungen als »Chinas Emily Dickinson«, »Hirngelähmte Dichterin«, »Confessional Poet« (»自白体诗人«) oder Vertreterin des »Körperschreiben/Body Writing« (»身体写作«) machen aus dem »Yu-Xiuhua-Lyrikphänomen« (»余秀华诗歌现象«) innerhalb von weniger als einem halben Jahr eine »Literaturbetriebsburleske« (»文化滑稽戏«), die vor allem eines tut: Sie beschert Yu Xiuhua kontinuierlich neue Leser:innen.⁴⁷⁶

In der Folge konkurrieren mehrere Verlage um den Abdruck von Yus Gedichten, und im Januar und Februar 2015 erscheinen gleich zwei Gedichtbände innerhalb von vierzehn Tagen:

»Der Kunst- und Literaturverlag Hunan (Hunan Wenyi Chubanshe) war der erste Verlag, der Yu Xiuhua entdeckte und bereits kurz davorstand, einen Vertrag mit ihr zu unterzeichnen, als der Universitätsverlag Guangxi (Guangxi Shida Chubanshe) die Autorin kontaktierte und von ihr die Genehmigung erhielt, innerhalb von nur zwölf Tagen eine Auswahl ihrer Gedichte vorzunehmen, die am 22. Januar 2015

472 J. Nunes: *Sitting with Discomfort*, S. 27.

473 Siehe: R. Kunze: *On the Spot*, S. 216.

474 Im chinesischen Internet trägt dieses spezifische Genre den Namen »Hühnersuppe für die Seele« und hat eine ganz eigene Geschichte: »Originally *Chicken Soup for the Soul* referred to a book series from the US, consisting of inspirational true stories about how ordinary people managed to have happy and successful lives. The book was translated into Chinese around a decade ago and became a major bestseller. Nowadays people use the expression ›chicken soup for the soul‹ (xin ling ji tang) to describe shared articles on social media offering career and lifestyle advice« (X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 73).

475 Ich untersuche diese Hass-Postings genauer in Kapitel 3.3.7.

476 You Chengcheng 尤呈呈: »Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion. Einige Schlüsselwörter in Yu Xiuhuas Lyrik (身体经验与文学行旅—试论余秀华诗歌的关键词)«, in: *Journal of Jiangsu Radio & Television University 江苏开放大学学报*/4 (2015), S. 68–73, hier: S. 68. Vgl. auch: Chen S.: *Begrenzen und Hypen*, S. 203.

unter dem Titel ›Mondlicht fällt auf die linke Hand‹ erschien [...]. Unmittelbar darauf folgte am 1. Februar 2015 dann ›Meine strauchelnde Welt‹ im Kunst- und Literaturverlag Hunan.⁴⁷⁷

Bezeichnenderweise ist »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« – das Gedicht, das Yu Xiuhua berühmt gemacht hat – ebenso wie andere, deutlich von Sexualität und Begehren sprechende Gedichte, die auf Yus Blog noch nachzulesen sind, in keinem der beiden Bände enthalten. Die Literaturwissenschaftlerin Chen Yaya vermutet, dies könne auf Wunsch von Yu selbst geschehen sein, um nicht als »Clickbait-Autorin« (»标题党«⁴⁷⁸) gelesen zu werden. Eine nicht unwesentliche Rolle dürften aber auch ideologische, kulturökonomische und kulturpolitische Auswahlkriterien der Verlage gespielt haben,⁴⁷⁹ die Yus Bücher wohl aus zwei Gründen »entschärft« haben: Einerseits, um nicht Gefahr zu laufen, mit dem Hinweis auf »pornografische Inhalte« an der staatlichen Zensurprüfung zu scheitern; andererseits, um sie sanfter, gefälliger und in einem klassischeren Sinne »weiblich« wirken zu lassen und so höhere Verkaufszahlen zu erzielen.⁴⁸⁰ Dabei ging der Universitätsverlag Guangxi sogar so weit, den Verweis auf »Durchs halbe Land, um dich zu vögeln« aus Shen Ruis Essay zu tilgen, den er als Vorwort in seinem Yu-Band abdruckte.⁴⁸¹

Beide Verlage setzten hingegen vielfältige Marketingmaßnahmen ein, um die mediale Aufmerksamkeit für Yu Xiuhua bis zum Erscheinen der Gedichtbände aufrechtzuerhalten. Dazu gehörten aggressiv beworbene Vorbestellmöglichkeiten, ein »Hot Sale« (热销) der Gedichtbände zum Erscheinungsdatum sowie Presse-Events und Vorablesungen, zu denen nur geladene Gäste und Journalist:innen Zutritt erhielten.⁴⁸² Als ausgesprochen verkaufsfördernd erwies sich in diesem Zusammenhang auch das Label »Chinas Emily Dickinson«, das der Kunst- und Literaturverlag Hunan auf den Umschlag von »Meine strauchelnde Welt« druckte.⁴⁸³ Chen Souhu zitiert die sehr hohen Verkaufszahlen der beiden Bände unter Verweis auf Zeitungsberichte:

477 »第一个发现余秀华并准备和她签约的是湖南文艺出版社，但广西师大出版社仅用十二天时间便联系好作者并取得授权拿稿选诗，于2015年1月22日推出第一本诗集《月光落在左手上》[...]。紧接着在2月1日，湖南文艺出版社的《摇摇晃晃的人间》也迅速问世«, Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media«.

478 Chen Y.: Yu Xiuhua, S. 49.

479 Vgl. Chen S.: Begrenzen und Hypen, S. 207.

480 Vgl. Chen Y.: Yu Xiuhua, S. 50: »Auf dem Weg zur Print-Veröffentlichung haben Yu Xiuhuas Gedichte einen weiblicheren Tonfall erhalten, sie wurden lyrischer und in einem klassischeren Sinne feminin« (»在公开出版的途径中，余秀华的诗变得更具女性色彩也更为抒情，常见的女性«).

481 Siehe hierzu: Chen S.: Begrenzen und Hypen, S. 207.

482 Ebd., S. 203.

483 Ebd., S. 205.

»Laut dem *Xi'an Wanbao* vom 4. Februar 2015 verkauften sich am ersten Tag seines Vertriebs 15.000 Exemplare von *Meine strauchelnde Welt*, die ins gesamte Land verschickt wurden. Der Verlag stellte in Aussicht, mindestens 10.000 Exemplare nachzudrucken, um die Erwerbbarkeit des Gedichtbands sicherzustellen. Nach einem Bericht des *Chuntian Jinbao* vom 5. April 2015 hatten sich weiterhin von *Mondlicht fällt auf die linke Hand* innerhalb von zwei Monaten mehr als 100.000 Exemplare verkauft, was dieses Buch zum meistverkauften Gedichtband eines lebenden Dichters in der Geschichte des chinesischen Buchmarkts macht.«⁴⁸⁴

Beide Gedichtbände halten sich mehrere Monate lang an den Spitzen der Bestsellerlisten; Yu wird mit Literatur- und Medienpreisen ausgezeichnet, unter anderem als »Autorin des Jahres« und »Dichterin des Jahres«. ⁴⁸⁵ Die Erlöse aus dem Verkauf ihrer Bücher und die Preisgelder ermöglichen es ihr, sich finanziell unabhängig zu machen und ihre Ehe zu beenden. ⁴⁸⁶ Im Jahr 2016 erscheint *Still Tomorrow*, ein Dokumentarfilm des Hong Konger Regisseurs Fan Jian 范俭 über Yu und ihre Gedichte, ⁴⁸⁷ der bei zahlreichen Festivals gezeigt und unter anderem mit dem Preis des Internationalen Filmfestivals Shanghai und des Internationalen Dokumentarfilmfestivals Amsterdam ausgezeichnet wird. ⁴⁸⁸ Im folgenden Jahr bringt die *New York Times* eine ausführliche Reportage über Yu. ⁴⁸⁹ Zum Zeitpunkt des Schreibens dieses Kapitels im Juni 2022 hat Yu einen weiteren Gedichtband, einen Essayband und eine Autobiografie veröffentlicht und postet gleichzeitig fast täglich Beiträge auf ihrem Weibo-Blog sowie in einem Rhythmus von ein bis zwei Wochen längere Beiträge auf ihrem WeChat-Kanal, wobei sie sich immer wieder mit deutlichen Haltungen in kontroverse Debatten einmischt. Ihr (neuaufgelegter) Weibo-Blog verfügt mittlerweile über deutlich mehr als eine Millionen Follower:innen und verzeichnet täglich mehr als 10.000 Aufrufe. ⁴⁹⁰

484 »据《西安晚报》2015年2月4日报道:《摇摇晃晃的 人间》首印 15 000 册发往全国,一天即被抢光。出版方称后续至少还要加印 10 000 册才能保证诗集的供应;据《楚天金报》2015年4月5日报道:《月光落在左手上》两个月内销量超过 10 万册,是在世的诗人中卖得最好的«, ebd., S. 207.

485 Chen L.: Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹.

486 Im chinesischen Eherecht ist eine Zustimmung beider Partner:innen erforderlich, um eine Scheidung durchzuführen. Yu erwarb die Zustimmung ihres Ex-Manns, indem sie ihm eine Wohnung kaufte und ihm einen Geldbetrag in unbekannter Höhe überschrieb.

487 *STILL TOMORROW 摇摇晃晃的 人间* (HK 2016, R: Fan Jian 范俭).

488 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 109.

489 Zhao, Kiki: »A Chinese Poet's Unusual Path From Isolated Farm Life to Celebrity«, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/08/18/world/asia/china-poet-yu-xiuhua.html>, geprüft am 17.04.2024.

490 <https://weibo.com/u/1634106437>, geprüft am 17.06.2022. Für Yus WeChat-Konto ist die Leser:innenzahl aufgrund der Einstellungen der Plattform nicht ablesbar, die Zahl dürfte jedoch noch um einiges höher liegen, da WeChat deutlich populärer ist als Weibo und im

Ich beginne mein Nachdenken über Yu Xiuhua und die potenzielle Verletzbarkeit ihres Schreibens mit dieser (Aufstiegs-)Geschichte, weil sie anschaulich zeigt, dass Yus Texte bisher weder von der Literaturwissenschaft noch von der breiteren Öffentlichkeit *für sich* gelesen wurden. Sie stehen immer im Kontext ihrer Biografie, oder, wie es der Journalist Xu Xiao 徐萧 ausdrückt: »Yu Xiuhua shot to fame for reasons bound up as much with the quality of her poems as with her identity as a woman farmer with cerebral palsy.«⁴⁹¹

Woman, farmer, cerebral palsy, poems – die Reibung zwischen diesen Begriffen und Zuschreibungen ist es, die das virale Internetphänomen Yu Xiuhua hervorbringt, die es Yu aber auch ermöglicht, sowohl auf einer sekundären Ebene (also: in öffentlichen Auftritten, Bloginträgen und Weibos) als auch auf einer primären Ebene (also: in ihrem Schreiben) mit einer ganz spezifischen Ästhetik der konfrontativen und widerständigen Verletzbarkeit zu arbeiten. Um die Möglichkeitsbedingungen für diese literarische Arbeit mit Verletzbarkeit sichtbar zu machen, gehe ich in den nächsten Abschnitten zunächst ausführlicher auf den sozialen und medialen Kontext der chinesischen (Online-)Lyrikszene ein, bevor ich in den darauffolgenden Abschnitten zu einer genaueren Lektüre von Yus Gedichten selbst komme.

3.3.2 Das Internet als wahres Zuhause: Social-Media-Plattformen in China

Wie Dodie Bellamy und Ianina Ilitcheva reagiert auch Yu Xiuhua mit ihrem Schreiben auf die Affordanzen der Plattformen, die sie nutzt. Während sich bei Bellamy und Ilitcheva ein Ineinanderfließen von Text und Paratext konstatieren lässt (so sind bei Bellamy auch die kommentierenden oder reflektierenden Bloginträge dezidiert Teil des »literarischen« Textes, und auch bei Ilitcheva ist die Unterscheidung zwischen einem »literarischem« und einem »rein funktionalen« oder »alltagssprachlichen« Tweet kaum möglich), sind diese Bereiche auf Yu Xiuhuas Weibo-Blog und auf ihrem WeChat-Kanal stärker voneinander getrennt. Yu schreibt offenbar *einerseits* Bloginträge oder Weibos und *andererseits* Gedichte. Diese verwenden auf den ersten Blick keine genuinen Social-Media-Stilfiguren (wie etwa bei Ilitchevas Arbeit mit Nonmentions und Callbacks), sondern könnten ebenso in einer Welt ohne Social-Media-Plattformen entstehen und primär in Buchform publiziert werden. Dennoch gibt es eine Reihe von Eigenschaften der beiden von Yu genutzten Plattformen, Weibo und WeChat, die diese als besonders geeignete Publikationsräume

Gegensatz zu diesem von der übergroßen Mehrzahl der chinesischen Internutzer:innen verwendet wird (siehe hierzu: X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 51–52).

491 Xu Xiao 徐萧: »Too Hard, Didn't Read: The Problems Facing Chinese Poets«, www.sixthtone.com/news/1646/too-hard-didn%E2%80%99t-read-problems-facing-modern-chinese-poets, 06.12.2016, geprüft am 03.11.2020.

für ihre Texte nahelegen. Dies beginnt bei der so banalen wie grundlegenden Tatsache, dass Yus Gedichte ohne die Sozialen Medien mit großer Wahrscheinlichkeit gar nicht erst veröffentlicht worden wären, und reicht bis zur jeweiligen Kommunikationsatmosphäre auf diesen Plattformen, die ein verletzbares Schreiben in besonderer Weise ermöglichen.

Die Affordanzen sowohl von Weibo als auch von WeChat ergeben sich dabei zunächst aus den Besonderheiten des ›chinesischen‹ Internets, das durch kulturelle und technische Barrieren vom Internet der restlichen Welt getrennt ist. Durch das staatliche Internetzensurprogramm, bekannt als *Golden Shield* (金盾工程) oder *Great Firewall* (防火长城), in Anspielung auf die »Great Wall«, die Große Mauer an der historischen Nordgrenze des Landes, können viele international populäre Webseiten und Social-Media-Plattformen in der Volksrepublik China nicht aufgerufen werden. Dazu gehören u. a. die Suchmaschine Google samt all ihrer zugeordneten Dienste, Nachrichtenseiten wie BBC oder CNN, der Video-Sharing-Dienst Youtube, die Enzyklopädie Wikipedia und die Social-Media-Plattformen Facebook, Twitter und Instagram. Es besteht die Möglichkeit, die Blockade der Great Firewall durch die Nutzung eines Virtual-Private-Network-Programms (VPN) zu umgehen.⁴⁹² Viele chinesische Internetnutzer:innen kennen diese Möglichkeit, allerdings ist die Verbindungsgeschwindigkeit über ein VPN durch die geringe Verknüpfungsdichte des chinesischen Internets mit Servern in anderen Ländern meist langsam und somit unpraktisch. Hinzu kommt, dass sich durch diese Abkopplung sowie eine ausgeprägte staatliche Förderung Alternativen zu den meisten internationalen Plattformen und Applikationen entwickelt haben, die oft besser auf die Bedürfnisse der lokalen Nutzer:innen abgestimmt sind und ein Überwinden der Great Firewall in vielen Fällen gar nicht erst attraktiv werden lassen.⁴⁹³ Zu diesen Formaten gehören u. a. die Social-Media-Plattformen QQ, Renren 人人, Weibo und WeChat, die Videostreamingportale Youku 优酷, Kuaishou 快手 und Douyin 抖音 (bei letzterem handelt es sich um die chinesische ›Originalversion‹ der international als Tiktok bekannten Plattform), die Online-Shopping-Angebote Xiaohongshu 小红书, Taobao 淘宝 und Alibaba 阿里巴巴, der Frage-und-Antwort-Dienst Zhihu 知乎, die Diskussionplattform Douban 豆瓣, die Dating-App Momo 陌陌, der Suchmaschinendienst Baidu 百度 und die Online-Enzyklopädie Baike 百科.

Das chinesische Internet ist also grundlegend durch den Faktor der Internetzensur geprägt, deren Rolle sich allerdings komplizierter gestaltet, als aus ›westlicher‹ Perspektive zumeist angenommen wird. Denn das Zensursystem blockiert

492 Ein VPN nimmt eine Umleitung der Browser-Anfrage über einen Server im Ausland vor und simuliert auf diese Weise, dass der genutzte Computer sich außerhalb des chinesischen Netzes befindet.

493 Vgl. T. McDonald: Social Media in Rural China, S. 145; X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 25.

nicht nur den Zugang zu kompletten Webseiten, sondern bedient sich in einer zweiten Stufe auch eines Keyword-Filters, der bestimmte Begriffe automatisch löscht. Beide Zensurstufen sind jedoch alles andere als »wasserdicht« und werden durch chinesische Internetnutzer:innen häufig ganz selbstverständlich umgangen. Zu den Akten unaufgeregter Alltagswiderständigkeit, die sich rund um die verschiedenen Zensurtechnologien gebildet haben, gehört nicht nur die Nutzung von (häufig kostenlos verfügbaren) VPN-Services, sondern auch der kreative Einsatz von Chiffren, Homophonen und Umformulierungen, um die »sensiblen« Wörter zu umgehen.⁴⁹⁴ Rund um diese Homophone und Homographen hat sich ein ganzes Lexikon von widerständiger Internetsprache, samt einer angegliederten Produktion von Memes, Videos, Bildern und anderen digitalen Artefakten, gebildet, das mit jedem neuen offiziell zensierten Wort oder Vorfall erweitert wird.⁴⁹⁵ Ein Nebeneffekt dieser Entwicklung ist, dass das Internet im chinesischen Diskurs mit einer grundlegenden Atmosphäre der Widerständigkeit, der Verspieltheit und sprachlichen Kreativität wie auch der Wahrheit und Authentizität assoziiert wird: Hier lassen sich offenbar eher »wahre« Informationen und eine als »echt« oder »wahrhaftig« empfundene Sprache finden als in den offiziellen, von umfassenderer Zensur und der stark formalisierten Sprache der staatlichen Propaganda geprägten Medien.⁴⁹⁶

»Hinter« der automatischen Keyword-Zensur steht als dritte Filterebene das manuelle Lesen und Löschen von einzelnen Inhalten, das trotz der enormen Anzahl von Beschäftigten, die dieser Aufgabe nachgehen,⁴⁹⁷ angesichts der Größe des chinesischen Internets notwendigerweise lückenhaft bleiben muss – so lückenhaft, dass der Sinologe Michel Hockx in seiner Studie über chinesische Internetliteratur festhält:

»The Great Firewall has been so easy to get around that, at some point in 2011, even ranking services inside China were listing Youtube in the top fifty of most frequently accessed websites in China, despite the fact that it was officially blocked. As early as 1997, when the Chinese Internet was in its infancy, Chinese government

494 »Given the nature of the Chinese language [...] (different characters can have the same pronunciation, and many characters look similar), people can easily replace those banned characters with alternatives, either possessing similar sound (homophones) or similar shape (homographs)«, X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 129–130.

495 Siehe für eine Übersicht in englischer Übersetzung: *China Digital Times*: »The Grass-Mud Horse Lexicon«, <https://chinadigitaltimes.net/space/Category:Lexicon>, 13.09.2021, geprüft am 04.07.2022.

496 Vgl. W. Kuang: *Social Media in China*, S. 131–132.

497 »Given the huge amount of information online, the labour invested in »manual censoring« is remarkable: it includes 20,000–50,000 internet police (wang jing) and internet monitors (wang guan) nationwide, around 250,000–300,000 »50-cent party members« (wu mao dang), and up to 1,000 in-house censors hired by each individual website for the sake of »self-censorship««, X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 129.

officials accepted the reality that they would never be able to monitor everything. [...] Nowadays, keyword filtering is carried out predominantly not by state censors but by Internet companies and website moderators themselves, to the extent that, as shown by Rebecca MacKinnon in research published in 2009, not a single ›sensitive‹ topic could be proven to be banned consistently across a range of different blog sites.«⁴⁹⁸

Welche Keywords gerade als problematisch gelten ist also zumeist unklar und kann sich auch von Plattform zu Plattform ändern, da die Zensur in der Regel nicht von staatlichen Institutionen, sondern vorgreifend von Mitarbeiter:innen der Plattformen selbst vorgenommen wird; zentrale, staatliche Vorgaben, etwa durch das Kulturministerium oder eine andere Behörde, sind nicht zu finden,⁴⁹⁹ sondern werden nur vage unter dem Akronym »pbr« (黄下反) zusammengefasst: »›pornography‹ 黄色, ›baseness‹ 下流 and ›reactionary‹ 反动 ideology, all defined generously and flexibly.«⁵⁰⁰ Ein Nebeneffekt dieser Gruppierung von »Pornografie«, »Niedrigkeit« und »reaktionärer Ideologie«, der auch für Yu Xiuhuas Schreiben relevant ist, besteht in einer unwillkürlichen Aufwertung und Politisierung von Pornografie und Vulgarität: Da Slang, Beleidigungen, Schimpfwörter und pornografische Inhalte unter dem gleichen Oberbegriff verfolgt werden wie politisch missliebige Inhalte, ist es in China heute de facto ein Akt der Widerständigkeit, pornografische oder beleidigende Inhalte zu verbreiten.

Das zeigt sich beispielhaft in der ikonisch gewordenen Figur des *Grasschlamm-pferds* (草泥马). Dieses fiktive, lama-artige Lebewesen dient nicht nur als Namensgeber für das Lexikon widerständiger chinesischer Internetbegriffe, sondern hat auch eine ganz eigene Meme-Produktion angeregt, bis hin zu Merchandising-Produkten wie T-Shirts und Tassen und einem Video, in dem sein Kampf gegen die *Flusskrebse* (河蟹) besungen wird.⁵⁰¹ Beide Tiere sind das Ergebnis eines Spiels mit Homophonen: Betont man die drei Schriftzeichen des Grasschlamm-pferds anders (Càonīmǎ statt dem eigentlich richtigen Cǎonīmǎ), so ändert sich seine Bedeutung von »Grasschlamm-pferd« zu »Fick deine Mutter« (操你妈). Die Flusskrebse (héxiè), gegen die das Grasschlamm-pferd im Meme-Video in den Kampf zieht, sind wiederum ein Homophon zu »Harmonie« (héxié), einem zentralen Begriff innerhalb der staatlichen Propaganda für eine »Harmonische Gesellschaft« (和谐社会), in deren Namen u.a. das Zensurprogramm durchgeführt wird. Es ist hier also kein politisches Gegenprogramm, das zur Herausforderung der staatlichen Propaganda

498 M. Hockx: Internet Literature in China, S. 9–10.

499 Vgl. T. McDonald: Social Media in Rural China, S. 147.

500 M. van Crevel: Walk on the Wild Side, S. 50.

501 Siehe für eine Version mit englischen Untertiteln z.B.: »草泥馬之歌 Song of the Grass Mud Horse«, <https://www.youtube.com/watch?v=MFlxfuEZu5Y>, 01.01.2011, geprüft am 09.08.2022.

und der Ein-Parteien-Diktatur wird, sondern ein Schimpfwort – verpackt in ein Wortspiel. Der (widerständige) Umgang mit der Zensur in China ist, wie dieses Beispiel zeigt, oft ein eher verspielter und pragmatischer;⁵⁰² das Zensursystem selbst ist nicht darauf ausgerichtet oder in der Lage, totale Kontrolle über politische Äußerungen auszuüben.⁵⁰³

Stärker als direkt von der Zensur ist das chinesische Internet also von einem ihrer Nebeneffekte geprägt: Der bereits erwähnten Etablierung lokaler, einheimischer Internetdienstleister, die sich nicht gegen die internationalen Marktführerfirmen Google, Meta, Twitter etc. durchsetzen müssen und Spezifika entwickeln können, die sie von ihren internationalen Vergleichsgrößen zum Teil deutlich unterscheiden.⁵⁰⁴ Bei diesen einheimischen Dienstleistern handelt es sich fast ausschließlich um Plattformen, die auch oder sogar ausschließlich mobil nutzbar sind. Nach Angaben des staatlichen China Internet Network Information Center 中国互联网络信息中心 gab es im Jahr 2019 mehr als 854 Millionen aktive Internetnutzer:innen in der Volksrepublik (die größte nationale Gruppe von Internetnutzer:innen weltweit),⁵⁰⁵ von denen 99 % das Internet ausschließlich oder größtenteils auf ihren Mobiltelefonen nutzten.⁵⁰⁶ Die Zahl der mobilen Internet-nutzer:innen übersteigt also die derjenigen, die das Internet an einem Laptop oder PC nutzen, um ein vielfaches.⁵⁰⁷ Hinter dieser Tatsache verbirgt sich eine Entwicklung, die in ihren Konsequenzen für das chinesische Internet als Publikationsraum kaum zu unterschätzen ist: Für sehr viele Chines:innen hat die erste (private) Berührung mit dem Internet nicht

502 » [C]ensorship is viewed by the Chinese government as part of its ideological and practical responsibilities vis-à-vis society, and explicitly so presented. Censorship is not a cloak-and-dagger business and requires no deniability, whether for the censoring or for the censored. There are limits to what you can say in the public realm, you are supposed to be aware of these and of the ways to circumvent them, the official appearance of texts (and images, and so on) is beyond the author's control, and these things are often talked about in a matter-of-fact, non-antagonistic manner. Far be it from me to depoliticize the issue, but the pragmatics of censorship present a more complex picture than that offered by tired Cold War thinking. Authors have more choices than saying yes or saying no and, if that's a no, declining to publish«, M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 139.

503 »[A]s a recent piece of research from Harvard on Chinese censorship pointed out, criticism of authority will not necessarily be censored: the real goal of censorship is to reduce the possibility of collective action by clipping social ties, regardless of the nature of the collective movement (whether against, in support of or completely neutral about the authority in question). That is to say, it is possible for individuals to express their political opinions freely as long as such free speech will not lead to any potential collective action«, X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 129–130.

504 Vgl. T. McDonald: *Social Media in Rural China*, S. 145; X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 27.

505 Siehe: X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 25.

506 Siehe: 44th Statistical Report on Internet Development in China, 2019, S. 19.

507 Vgl. W. Kuang: *Social Media in China*, S. 167.

über einen PC oder Laptop, sondern über das Smartphone stattgefunden.⁵⁰⁸ Die Verfügbarkeit von günstigen, lokal produzierten »budget smartphones« hat in den letzten zehn Jahren den zuvor breiten »digital divide« in China – also die Lücke zwischen Menschen, für die ein Gerät mit Internetzugang überhaupt zugänglich war – größtenteils geschlossen.⁵⁰⁹ (Mobiles) Internet ist in China heute auch für die untersten sozialen Schichten mit großer Selbstverständlichkeit jenseits ökonomischer Kaufkraft zugänglich.⁵¹⁰ Dass das Smartphone das primäre technische Gerät ist, über das für die meisten chinesischen Internetnutzer:innen nicht nur der heutige Onlinekonsum stattfindet, sondern über das sie auch überhaupt *erstmal*s mit dem Internet in Berührung gekommen sind, hat Auswirkungen auf die Erwartungen, die diese Nutzer:innen an Online-Räume und -Plattformen stellen. Die primäre Erfahrung der Smartphone-Nutzeroberfläche und ihrer Affordanzen generiert eine andere Kommunikationskultur, andere implizite Community-Regeln und andere Selbstverständlichkeiten als die »Internet-Sozialisierung« durch den Standcomputer oder den Laptop, wie sie in Europa oder den USA vor der Verbreitung von Smartphones stattgefunden hat:

»In the developed West the smartphone has gradually been appropriated as a new digital device, the natural successor to the personal camera, mobile phone and PC. Social media has also been quite a specific development in personal communications, forming a niche within more general IT development. By contrast the Chinese social media landscape has been formed as a result of a dynamic movement. It has been cut apart from the global environment outside China, pushed by a very deliberate policy of the party-state, carried forward by a vast domestic market demand, and accelerated by the booming growth of smartphones. [...] We need to start by acknowledging the sheer, incredible scale of this. Now hundreds of millions of people, who only a short time ago had no experience of anything digital, suddenly find themselves in possession of instruments that are as powerful as their Western equivalents and [...] often used for an even greater range of purposes.«⁵¹¹

Dass für viele chinesische Internetnutzer:innen »das Internet« heute nicht nur gleichbedeutend mit ihrem mobilen Endgerät, sondern auch mit Social-Media-Plattformen ist, zeigt sich nicht nur daran, dass chinesische Plattformen wie WeChat oder QQ Funktionen integrieren, für die es im internationalen Kontext mehrerer unterschiedlicher Plattformen oder Apps bedarf,⁵¹² sondern auch daran,

508 Vgl. ebd., S. 52.

509 Ebd., S. 54.

510 Ebd., S. 1.

511 Ebd., S. 55–56.

512 Vgl. T. McDonald: Social Media in Rural China, S. 39.

dass der prozentuale Anteil der Social-Media-Nutzer:innen an der Gesamtzahl der Internetnutzer:innen in China bei über 90 % liegt, und damit wesentlich höher als beispielsweise in den USA.⁵¹³

Für die Internetnutzung über das Smartphone und insbesondere von Social-Media-Apps auf diesen mobilen Endgeräten aber gilt, dass sie in verstärkter Weise eine Verknüpfung von Leben und Lesen, von Alltagshandeln und Internetnutzung begünstigen – einfach, weil das Smartphone so problemlos in andere Handlungsabläufe zu integrieren und jederzeit mit sich zu tragen ist. Im Gegensatz zu den (ursprünglich) bildschirmgestützten Plattformen Blogspot und Twitter, die ich in den beiden vorherigen Kapiteln betrachtet habe, gilt für die von Yu Xiuhua genutzten Plattformen Weibo und WeChat also noch einmal deutlich mehr, dass ihre Nutzung »embedded in everyday practices« und »interleaved with the materialized practices associated with everyday embodied life«⁵¹⁴ ist. Die Gleichzeitigkeit von Smartphone-nutzung und anderen lebenspraktischen Handlungen wird noch zusätzlich verstärkt durch eine Tradition des dauerhaften Online- bzw. Eingelogg-Seins, die sich auf der ersten in China verfügbaren und nach wie vor populären Social-Media-Plattform QQ entwickelt hat.⁵¹⁵ Auch wenn Yu selbst ihr Schreiben zunächst an einem geschenkten Second-Hand-Laptop und nicht am Smartphone begonnen hat, schreibt sie also in die Rezeptionserwartungen eines ganz überwiegend von mobiler und ununterbrochener »Nebenbei-Nutzung« geprägten Publikationsraums hinein. Für eine Autorin, deren Verletzbarkeitspoetik die literarische Untersuchung von alltäglichen, körperlichen, banalisierten (Über-)Lebenspraktiken einschließt, ist dieser Publikationsraum also in besonderer Weise geeignet – eben, weil diese Themen dort wortwörtlich naheliegen.

Darüber hinaus verfügen Weibo und WeChat über spezifische Affordanzen, die sie von international gebräuchlichen Plattformen wie Twitter oder Instagram unterscheiden. Das gilt in weniger starkem Ausmaß für Weibo, einen Online-Dienst,

513 »China also has the world's most active environment for social media. Of the online population of China 91 per cent has a social media account, compared to 67 per cent of people in the US«, X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 25.

514 Gibbs, Martin; Meese, James; Arnold, Michael; Nansen, Bjorn; Carter, Marcus: »#Funeral and Instagram. Death, Social Media, and Platform Vernacular«, in: *Information, Communication & Society* 18/3 (2015), S. 255–268, hier: S. 258.

515 In einer früheren Version dieser Plattform war die Anzahl der Stunden, die ein:e Nutzer:in eingelogg auf der Plattform verbringt, ausschlaggebend für den Aufstieg zum begehrten nächsten »Level« im plattforminternen Nutzer:innen-Ranking, wodurch sich die Praxis etablierte, die Plattformseite möglichst lange geöffnet zu lassen, auch, während man anderen Tätigkeiten nachging: »The practice of signing in on QQ for as long as possible, purely for the purpose of upgrading to a higher level (guaji) became so popular among the population that the Chinese National Grid had to warn of the nationwide waste of electricity caused by QQ« (X. Wang: *Social Media in Industrial China*, S. 33).

der häufig als die chinesische Variante von Twitter beschrieben wird.⁵¹⁶ Weibo wurde zwar ursprünglich als Desktop-Anwendung programmiert, wird heute aber ganz überwiegend mobil genutzt. Weibos sind standardmäßig für sämtliche User:innen der Plattform sichtbar; ähnlich wie Twitter gilt die Plattform darum eher als ein Raum öffentlicher Meinungsäußerung und politischer Diskussion denn als ein geschützter Ort für Unterhaltungen zwischen (Online-)Freund:innen.⁵¹⁷ Auf Weibo adressiert man also potenziell eine sehr große Leser:innenschaft, was in der von staatlicher Medienlenkung geprägten Informationslandschaft der Volksrepublik dazu geführt hat, dass dieser Plattform die Aufgabe zugeschrieben wird, journalistische Funktionen zu übernehmen und als ein Ersatz für die fehlenden Räume einer realen öffentlichen Meinung zu fungieren. Dies ist ein Charakteristikum, das auch Twitter immer wieder attestiert wird; im chinesischen Kontext ist der Bedarf nach einem solchen alternativen Diskursraum allerdings um ein vielfaches höher.⁵¹⁸ Ähnlich wie Twitter ist Weibo insbesondere bei einer urban geprägten Nutzer:innenschaft mit relativ hohem formalen Bildungsabschluss populär.⁵¹⁹ Die kompetitive, zum Teil aggressive Kommunikationsatmosphäre, die auf Teilen von Weibo herrscht und sich auch in einigen der verbalen Angriffe auf Yu Xiuhua (ebenso wie in ihren ›Gegenattacken‹) manifestiert, verweist auf die Tatsache, dass die Nutzung von Weibo zur (pseudo-)politischen Diskussion mittlerweile auch einen Baustein in bestimmten Männlichkeitskonzepten darstellt⁵²⁰ – und dass die

516 »For many Westerners, Weibo (microblogging) is the equivalent of Twitter. In China there are several Weibo platforms, such as Tencent Weibo and Sohu Weibo. Because of the popularity of Sina Weibo, however, with 212 million monthly active users, ›Weibo‹ is often used generically to refer to Sina Weibo. Many features of Weibo appear familiar to Twitter users, such as the 140 character limit, use of ›@‹ to mention people and addition of ›#‹ to keyword the postings«, ebd., S. 50.

517 Ebd., S. 51.

518 »Unlike Twitter where, for most of the time, cybercitizens share ›new things in life,‹ microblogging, due to the cramped real public opinion environment, has undertaken the heavy task of ›network public space‹ since its emergence. People expect microblogging to go further than past Internet apps in its intervention in public affairs«, W. Kuang: Social Media in China, S. 131–132.

519 Siehe: T. McDonald: Social Media in Rural China, S. 47–48.

520 »To be able to talk about politics, including making [...] jokes about politicians, seems to be an important and necessary social skill for [...] middle-aged men, helping them to appear smart and masculine in front of their peers. For this purpose, social media [is] mainly used to ›watch‹ politics, in the way that football fans watch a match, rather than to ›do‹ politics. [...] [F]ollowing sport and [following] politics [...] both have become important components of contemporary Chinese ideas of masculinity«, X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 135.

Plattform angesichts der fehlenden Möglichkeiten öffentlicher Meinungsäußerung ebenso gern genutzt wird, um ›Druck abzulassen.⁵²¹

Bei der anderen von Yu Xiuhua genutzten Social-Media-Plattform, WeChat, handelt es sich ähnlich wie bei Instagram um eine Plattform, die von vorneherein ausschließlich für die mobile Nutzung auf dem Smartphone konzipiert wurde und auf der sich Textbeiträge nur in der Kombination mit Fotos oder Videos veröffentlichen lassen.⁵²² In der Breite ihres Funktionsumfangs aber ist sie weder mit Instagram noch mit einer anderen international gebräuchlichen Plattform vergleichbar. WeChat integriert u.a. eine Chatfunktion; ein nur für ›Freund:innen‹ einsehbares Profil, auf dem Texte, Bilder, Videos und Links geteilt werden können; eine Funktion für Sprach- und Videonachrichten; Online-Shopping- und Geldtransfer-Funktionen sowie die Möglichkeit, öffentliche Accounts (wie etwa denjenigen von Shikan) zu abonnieren. WeChat ließe sich also als eine Art Kombination aus Instagram, Facebook, WhatsApp, Paypal, Amazon und Ebay beschreiben – inklusive der Dynamiken, die sich aus der Gleichzeitigkeit dieser Angebote in nur einer App ergeben.⁵²³

WeChat ist von einem vergleichsweise hohen Grad an Privatsphäre und Intimität geprägt, weil es lediglich bidirektionale Verbindungen seiner Nutzer:innen zulässt: Beide müssen der ›Freundschaftsanfrage‹ zustimmen, um das Profil der jeweils anderen sehen und miteinander in Kontakt treten zu können. Um einen solchen Kontakt herstellen zu können, muss der Nutzer:innenname oder die Handynummer der anderen Person bekannt sein oder ein QR-Code auf deren Smartphone gescannt werden, wofür ein direkter physischer Kontakt notwendig ist. Weil es so gut wie ausgeschlossen ist, mit diesen Methoden bisher Unbekannte zur Freund:innenliste hinzuzufügen, sind WeChat-Nutzer:innen auf der Plattform zumeist mit

521 So erklärt etwa Shi Libin die Schärfe von poetologischen Diskussion im chinesischen Internet mit dem Bedürfnis nach Katharsis in einer von Zensur und Autoritarismus geprägten Gesellschaft: »Der Online-Lyrik-Raum ist das Lehrbuchbeispiel einer Graswurzel- bzw. Gegenkultur und weist typische Funktionen emotionaler Katharsis und des ›Rauslassens‹ auf. [...] Die Häufigkeit, mit der sich beobachten lässt, wie Internetnutzer:innen hitzig über aktuelle Themen diskutieren und dabei eigentlich andere Themen meinen, wie obskure, undeutliche Anschuldigungen gemacht werden, um Druck abzulassen, zeigt ganz deutlich den Mangel an freien Informations- und Selbstausdruckskanälen in unserer Gesellschaft. [...] Die Häufigkeit, mit der von der Möglichkeit, online zu sprechen, Gebrauch gemacht wird, verhält sich mehr oder weniger umgekehrt proportional zu den tatsächlichen Möglichkeiten, in der Realität zu sprechen und gehört zu werden« (»网络诗歌空间是典型的草根空间发挥着心理宣泄的功能。[...]常见的借题发挥,指桑骂槐的宣泄是对社会信息传递,表达渠道不畅的弥补。[...]大致可以得出一个结论网络表达权与现实话语权成反比«, Shi L.: Dichtung und Leben online).

522 X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 38–39.

523 Ebd., S. 47.

direkten Bekannten, Familienmitgliedern und Freund:innen aus dem ›realen‹ Leben verbunden.⁵²⁴ Und selbst in diesem engen Kreis ist noch einmal eine gesteigerte Privatsphäre gegeben: Weder können Nutzer:innen sehen, welche anderen WeChat-Kontakte ihre Freund:innen haben, noch sind deren Kommentare oder Likes unter den Beiträgen ihrer Freund:innen einsehbar – »if A and B are both friends with C, but A and B are not friends on WeChat, then A cannot see B's comments or likes to C's posts.«⁵²⁵ Weiterhin ist es nicht möglich, die Beiträge privater Nutzer:innen zu teilen oder weiterzuleiten, sondern nur diejenigen von offiziellen bzw. öffentlichen Kanälen. Die Atmosphäre der Intimität auf WeChat wird noch zusätzlich befördert durch die Funktion der Sprachnachricht, die in China, aufgrund der vergleichsweise komplizierten Eingabe von Schriftzeichen per Smartphonetastatur, beliebt ist und fast ausschließlich als Mittel persönlicher, intimer Kommunikation in privaten Kontexten eingesetzt wird.⁵²⁶

WeChat ist heute nicht nur die meistgenutzte Social-Media-App im gesamten asiatisch-pazifischen Raum, sondern auch der Ort, an dem in der chinesischsprachigen Welt mit Abstand am meisten gelesen wird.⁵²⁷ Diese literaturaffine Grundprägung der Plattform als »reading app«⁵²⁸ machen sich zahlreiche öffentliche Literatur-Accounts zunutze, von denen einige bereits beispielhaft genannt wurden: Von themenspezifischen Kanälen wie *Ein Gedicht vor dem Schlafengehen* oder *Volkslieder und Gedichte* über die Accounts von Literaturzeitschriften und -netzwerken wie *Shikan* bis zu den Auftritten einzelner Autor:innen und Dichter:innen, für die das Bespielen eines WeChat-Kanals so selbstverständlich geworden ist, dass selbst ein prototypischer Vertreter der ›traditionellen‹ Institutionen wie der oben erwähnte Literaturprofessor Zang Di dort ausführlich publiziert.

Bei allen technischen Unterschieden teilen die beiden von Yu Xiuhua genutzten Plattformen einige kommunikationskulturelle Affordanzen, die mir für Yus Schreiben relevant erscheinen. Als erstes zu nennen ist hier eine generalisierte Authentizitäts- und Intimitätszuschreibung an diese Plattformen, die sich, jenseits ihrer Rolle als Räume verhältnismäßig freierer Meinungsäußerung in einem von Zensur geprägten Mediensystem, auch aus den jüngsten ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der VR China ergibt. Die beiden für mein Nachdenken über Social-Media-Plattformen zentralen Begriffe, Authentizitätsästhetik und intimisierte Öffentlichkeit, haben auf Weibo und WeChat darum noch einmal eine andere Qualität als auf ihren ›westlichen‹ Pendanten.

524 Vgl. ebd., S. 41.

525 Ebd., S. 44.

526 Vgl. ebd., S. 40.

527 Vgl. ebd., S. 37–38.

528 Ebd., S. 38.

Die Medienwissenschaftlerin Xinyuan Wang beschreibt diese besonderen Eigenschaften und ihre Ursachen in ihrer Studie zur Social-Media-Nutzung in den ärmeren Teilen der chinesischen Bevölkerung. Darin hält sie fest, dass die Reform- und Öffnungspolitik (改革开放) der letzten Jahrzehnte, der mit ihr einhergehende wirtschaftliche Aufschwung und Bedarf nach Arbeitskräften in den industrialisierten Küstenregionen und die durch ihn ausgelösten Wellen der Arbeitsmigration eine riesige Bevölkerungsgruppe hervorgebracht haben,⁵²⁹ die in der Lage ist, sich über einen ›modernen‹ Lebensstil – zu dem vor allem das Performen von Individualität sowie die Gestaltung romantischer Beziehungen gehören⁵³⁰ – zu informieren und ein Begehren nach ebendiesem zu entwickeln. Die allermeisten Mitglieder dieser Gruppe verfügen allerdings nicht über das notwendige ökonomische, kulturelle und soziale Kapital, um diesen Lebensstil auch tatsächlich umzusetzen – zumindest nicht im ›realen‹ Leben. Für die fast 300 Millionen Wanderarbeiter:innen in China, aber auch für Menschen wie Yu Xiuhua, die in den ärmeren ländlichen Regionen des Landes leben und dort einen Zugang zu Social-Media-Plattformen haben, ist der Ort, an dem sie ihr wahres, authentisches Ich leben, darum gerade nicht die ›reale‹ Welt mit ihren materiellen Einschränkungen, sondern das Internet:

»Real life is not where rural migrants live offline, which is constantly insecure and in flux. Instead they rely upon their ability to engage in the imaginative construction online of what they might one day become. *That* is where millions of people now live.«⁵³¹

Viele chinesische Internetnutzer:innen, insbesondere aus deprivilegierten Bevölkerungsteilen, nehmen ihr Leben online also als *authentischer*, als in gewissem Sinne *realer* wahr als ihr Leben jenseits des Kommunikationsraums der Social-Media-

529 »In the decades since the de facto Chinese leader Deng Xiao Ping ended the cultural revolution and opened up the economy towards more capitalist forces, China has witnessed the largest ever human migration. [...] In 2015 the number of Chinese peasants who had left their hometowns to work in these factories had risen to 277.47 million. If Chinese rural migrants were the population of a country, it would be the fourth largest in the world.«, X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 1.

530 Zur engen Verbindung von Moderne und dem Konzept romantischer Liebe, siehe allgemein: Padilla, Mark; Hirsch, Jennifer S.; Muñoz-Laboy, Miguel; Sember, Robert E.; Parker, Richard G.: »Introduction. Cross-Cultural Reflections on an Intimate Intersection«, in: Mark Padilla (Hg.), Love and Globalization. Transformations of Intimacy in the Contemporary World, Nashville: Vanderbilt University Press 2007, S. ix–xxxi, hier: S. xvii; spezifisch zur chinesischen Diskursgeschichte der Gleichsetzung von Modernität und romantischer Liebe siehe: Wu, Meiyao: »Der Wandel der Liebessemantik im China der Moderne (1898–1948)«, in: Takemitsu Morikawa (Hg.), Die Welt der Liebe. Liebessemantiken zwischen Globalität und Lokalität, Bielefeld: transcript 2014, S. 165–183, hier: S. 170–171.

531 X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 187, meine Hervorhebung.

Plattformen. Wang betont, dass sich die chinesische Situation damit grundsätzlich von den Prämissen unterscheidet, die etwa im deutschen oder anglophonen Diskurs über die Sozialen Medien und ihren Einfluss auf soziale Beziehungen und Selbstwahrnehmung vorherrschend sind:

»For instance, there is a constant worry [in Western discourse] that the mediation of social media has rendered our social relationships in some way less authentic. Here, however, people find social media is the only place to establish a ›purer‹ (*geng chun*) relationship, free from all the practical concerns of offline life.«⁵³²

Mit anderen Worten: Für viele Menschen, die dem ärmeren Teil der chinesischen Bevölkerung angehören, ist »[t]he online«, mehr als jeder andere Ort, ihr »real home«⁵³³ – eben, weil ihr reales, eigentliches, als authentisch empfundenenes Leben sich hauptsächlich online abspielt, und weil Social-Media-Plattformen für sie, weit mehr als ihr physisches Zuhause, das sie häufig mit Familienmitgliedern oder Arbeitskolleg:innen im Firmenwohnheim teilen müssen, ein Ort der Privatsphäre und Intimität geworden sind: »for many [...] young rural migrants[,] social media *in and of itself* means privacy.«⁵³⁴

Aufgrund dieser spezifischen Verbindung von chinesischen Social-Media-Plattformen mit einem Authentizitäts- und Intimitätsversprechen sind diese prädestiniert für die Verhandlung romantischer Beziehungen – und das in so hohem Maße, dass es beinahe eine Erwartungshaltung in Richtung von ›romantischem‹ Content zu geben scheint. Ton McDonald etwa beobachtet einen »appetite«⁵³⁵ nach romantischen Inhalten auf chinesischen Social-Media-Plattformen, die dort oft mehrere zehntausendmal geliket und geteilt werden, und Xinyuan Wang schreibt, aus ihrer Feldforschung zur erwähnten ›frühen‹ Plattform QQ berichtend:

»The very action of men and women adding each other on QQ can easily be interpreted as romance, since, in the words of one girl, ›QQ is not used for talking business or other things; QQ is for you to fall in love (*tan lian ai*)‹. It has become almost a consensus among young people that one of the major functions of social media is to develop and maintain romantic relationships.«⁵³⁶

Obwohl QQ für meine folgenden Überlegungen keine Rolle spielen wird, weil Yu Xiuhua es nicht als Publikationsplattform verwendet, erscheinen mir seine Plattformeneigenschaften an dieser Stelle erwähnenswert. QQ gehört der Firma Tencent,

532 Ebd., S. 4.

533 Ebd., S. 185–186.

534 Ebd., S. 122, meine Hervorhebung.

535 T. McDonald: Social Media in Rural China, S. 79.

536 X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 109–110.

die auch die Plattform WeChat betreibt. Accounts auf beiden Plattformen können miteinander synchronisiert werden,⁵³⁷ was, wiederum ähnlich wie bei den ebenfalls verknüpfbaren Plattformen Facebook und Instagram, zu einer Nutzer:innenmigration von QQ zu WeChat geführt hat, bei der einige der etablierten Kommunikationsnormen vermutlich mitgenommen wurden.⁵³⁸ »[F]requently applied and highly valued public displays of love«⁵³⁹ jedenfalls scheinen auf WeChat ebenso selbstverständlich zu sein wie auf der aus der Mode geratenen Plattform QQ. Sie gehören, ebenso wie die beschriebenen Erwartungshaltungen in Hinblick auf Wahrhaftigkeit, Authentizität und Intimität, zu den kommunikationskulturellen Affordanzen, die ein literarisches Arbeiten mit Scham und Verletzbarkeit auf chinesischen Social-Media-Plattformen begünstigen.

3.3.3 Das Gedicht als Meme: Zur Rolle von (Online-)Lyrik in China

Ein letzter Punkt, der mir zur Kontextualisierung des ›Yu-Xiuhua-Phänomens‹ von Bedeutung erscheint, ist die Tatsache, dass Internetliteratur (网络文学) bzw. das Internet als Publikationsort für literarische Texte in China, im Gegensatz etwa zum deutschen Buchmarkt, keine exotische Ausnahme von der Regel des gedruckten Buches darstellt, sondern tatsächlich eher den Publikationsnormalfall. 2019 wurden spezielle Online-Literatur-Apps von mehr als 50 % der chinesischen Internetnutzer:innen genutzt, zum ganz überwiegenden Teil auf dem Smartphone.⁵⁴⁰ ›Internetliteratur‹ als Genre-Bezeichnung ist seit mehr als zwanzig Jahren ein fester Bestandteil des chinesischen Literaturbetriebs und findet sich als Regalbezeichnung in Bibliotheken und Buchläden sowie in Rezensionen, Medienberichten und dem generellen Diskurs über Literatur:

»Long before the commercial business model now most commonly associated with *wangluo wenxue* [Internet-Literatur] was created, Internet literature was already widely discussed in the Chinese media, and printed reproductions of online work were widely available in bookshops, where they were clearly identified as a separate category of literature. [...] [T]he first nationwide debate about Internet literature was sparked around the year 2000. [...] By 2010, the fact that the Lu Xun

537 Vgl. W. Kuang: Social Media in China, S. 191.

538 Tatsächlich scheinen viele Nutzer:innen WeChat lediglich als eine Art ›Modernisierung‹ von QQ zu betrachten (vgl. X. Wang: Social Media in Industrial China, S. 36).

539 Ebd., S. 114.

540 »As of June 2019, the user size of online literature was 454.54 million or 53.2 % of China's total netizen population, up 22.53 million over the end of 2018; the number of cell phone literature users had reached 435.44 million, up 25.27 million from the end of 2018, accounting for 51.4 % of mobile Internet users«, China Internet Network Information Center 中国互联网络信息中心: 44th Statistical Report on Internet Development in China, S. 43–44.

Literary Prize [Chinas wichtigster Literaturpreis] was *not* awarded to a web author required a public explanation by a spokesperson of the Writers Association.«⁵⁴¹

Die erwähnten Literaturkanäle auf WeChat stellen damit nur den letzten Punkt einer jahrzehntelangen Entwicklung dar: Die frühesten Foren und Onlinemagazine für chinesischsprachige Internetliteratur entstanden bereits Mitte der 1990er Jahre, mit Plattformen wie *Cute Tricks* 花招 und *Olive Tree* 橄榄树.⁵⁴² Das bis heute bekannteste und meistgenutzte Forum für Internetliteratur, *Under The Banyan Tree* 榕树下 (www.rongshuxia.com), verzeichnete im Jahr 2002, zwei Jahre vor der Gründung von Facebook und drei Jahre vor Youtube, mehr als eine Millionen publizierte literarische Texte,⁵⁴³ zu denen täglich mehrere tausend hinzukamen.⁵⁴⁴ Auf diesen Foren entstand eine Tradition für tabubrechende ›Sextagebücher‹, insbesondere von weiblichen Autorinnen,⁵⁴⁵ sowie von Autopathografien und ›Krankheitstagebüchern‹⁵⁴⁶ – beides Genres, die mit ihren Themen und ihrer autobiografischen Grundausrichtung auch als Wegbereiter für Yu Xiuhuas Gedichte gelten können.⁵⁴⁷ Besonders beliebt waren und sind Plattformen für serielle, populäre Genre-Literatur wie *Starting Point* 起点 (www.qidian.com), aber auch Communities wie *Black and Blue* 黑藍 (www.heilan.com), die sich experimentellen Literaturformen widmen, oder die besonders häufig von Zensur betroffene Seite *Flying Gourd* 飞庐 (www.faloo.com).⁵⁴⁸ Ähnliche, mindestens ebenso aktive Foren gab und gibt es auch in großer Vielzahl speziell für das Teilen, Kommentieren und Diskutieren von Gedichten:

»By the mid-2000s there were over three hundred websites dedicated to poetry on the mainland Chinese Internet, the vast majority of which were forums. [...] The

541 M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 188.

542 Vgl. ebd., S. 30. Beide Plattformen sind heute nicht mehr online.

543 Ebd., S. 41.

544 Ebd., S. 38.

545 Zu diesen abwertend als »Beauty Writers« (美女作家) bezeichneten Autorinnen gehören etwa Mu Zimei 木子美, Mian Mian 棉棉 und Zhou Weihui 周卫慧 (vgl. M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 75).

546 Exemplarisch zu nennen ist hier insbesondere das Krebsstagebuch von Lu Youqing, das auf *Under The Banyan Tree* erschien, nach seinem Tod als Bestseller in Buchform republiziert wurde und Hockx zufolge »a new genre« etablierte, das in der Folge zahlreiche andere Autor:innen zu »diary-like publications involving disease, suffering, and moral issues« inspirierte (M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 54).

547 Michel Hockx verweist darauf, dass die Autor:innen dieser Texte zwar Wert auf die genaue Beobachtung und Beschreibung des eigenen Lebens legten, sich jedoch immer wieder deutlich abgrenzten von »other media events and best sellers aimed more unabashedly at capitalizing on the exposure of privacy or the challenging of social taboos« (M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 47) – eine Haltung, die auch Yu Xiuhua deutlich einnimmt.

548 Vgl. ebd., S. 108–109.

importance of poetry forums to Chinese poetry scenes during the first decade of the twenty-first century can hardly be overstated. At the peak of their popularity, sites such as Modern Poetry Forum (Xiandai shige luntan) were attracting nearly 100,000 hits a month[.]«⁵⁴⁹

Das Genre ›Internetliteratur‹ entstand in China also zeitgleich mit und ermöglicht durch »the emergence of interactive discussion forums«⁵⁵⁰, die sich durch eine Kultur des Kommentierens, Mitredens und Auseinandersetzens auszeichnen und entsprechend über »strong community functions«⁵⁵¹ verfügen. Dies gilt insbesondere für Lyrik-Foren wie die populären Webseiten *Poetry Rivers and Lakes* 诗歌江湖 oder *Poemlife* 诗生活 (beide mittlerweile als WeChat-Kanäle neu aufgelegt), die Michel Hockx als Beispiele für eine wichtige Affordanz des Lyrikschreibens im Internet heranzieht: nämlich die Tatsache, dass Publikation und Diskussion online zwei Seiten derselben Handlung sind (»[o]nline, discussion and publication go hand in hand«⁵⁵²).

Diese Gleichzeitigkeit von Publikation und Diskussion hat weitreichende Folgen für die Erwartungshaltung, mit der die Nutzer:innen chinesischer Literaturforen diese Seiten besuchen. Denn sie tun das zwar aus einem primären Interesse für Literatur, aber dieses Interesse gilt entscheidenderweise nicht »a kind of literature that [is] purely textual in nature but [...] *literature as an act of social communication*.«⁵⁵³ Damit nehmen sie eine wirkmächtige Tradition auf, die Lyrik in erster Linie nicht als Text, sondern als ein soziales Ereignis und eine soziale Praxis definiert, die im Text, aber auch in zahlreichen anderen Medien und Handlungsbereichen ausgeführt werden kann.⁵⁵⁴

Das bedeutet zunächst ganz konkret, dass man ein Gedicht schreiben kann, um damit soziale Handlungen zu vollziehen (etwa eine Begrüßung oder eine Würdigung), aber ebenso »to comment on anything at all, from geopolitics and local headlines to your daughter's high school graduation.«⁵⁵⁵ Dahinter steht eine Vorstellung von der Handlung des Dichtens, die sich deutlich von der im deutschen Diskurs nach wie vor präsenten Genie-Ästhetik der Romantik abhebt und eher an eine Regelpoetik erinnert, nämlich

549 H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 50–51.

550 M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 32.

551 Ebd.

552 Ebd., S. 144.

553 Ebd., S. 41, meine Hervorhebung.

554 Vgl. H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 4: »[T]he meanings and uses of poetry in China extend far beyond the assemblages of words that some would call [...] a ›poem‹. Poetry [...] can instead be considered a ›social form‹ that is dispersed across multiple textual and institutional sites.«

555 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 57.

»the idea that writing poetry is a worthy pastime for anyone, requiring no explanation and deserving of encouragement and solidarity instead, [...] that it is a learnable skill as much as a personal, exclusive talent [...]; and that as such, it is absolutely fine to give it a try, and while you're at it, to make your own book.«⁵⁵⁶

Dass Yu sich gerade der Lyrik als »Krücke« für ihr Leben zuwendet, hat also nicht nur praktische, tatsächlich *körperliche* Gründe,⁵⁵⁷ sondern ist auch der Tatsache geschuldet, dass das Dichten, bei aller politisch-öffentlichen Tradition und bei aller elitären Verantwortung, eben auch als eine Tätigkeit gilt, die grundsätzlich erstrebenswert sowie auf alle möglichen Lebensbereiche anwendbar ist, und, sofern möglich, ausprobiert und erlernt werden sollte. Wenn diese Lyrikdefinition in einem Widerspruch zu der oben dargelegten Elitenfunktion zu stehen scheint, die Lyrik im chinesischen Kontext zu erfüllen hat, dann deswegen, weil sie genau das tut: Es ist eben dieses Spannungsverhältnis zwischen der nationalen Tragweite, die der Gattung zugeschrieben wird, und ihrer gleichzeitigen Zugänglichkeit für Nicht-Expert:innen, das historisch wie gegenwärtig immer wieder zu vehementen Debatten über die Aufgabe von Lyrik im allgemeinen wie über den Wert einzelner Gedichte oder Dichter:innen geführt hat und führt – nicht nur innerhalb der chinesischen Lyrikzene, sondern auch in Zeitungen, Talkshow-Runden und anderen Formaten mit einem breiteren Publikum.

Maghiel van Crevel spricht in diesem Zusammenhang von der »continuing power of *poetry as a meme* in Chinese cultural tradition«⁵⁵⁸ und meint damit nur in zweiter Linie die Tatsache, dass in den letzten Jahren einzelne Gedichte auf Social-Media-Plattformen Viralität erlangt haben und, ähnlich wie ein Online-Meme, immer wieder geteilt und verbreitet wurden. In erster Linie soll die Formulierung, unter Rückgriff auf den ursprünglichen Meme-Begriff von Richard Dawkins, darauf hinweisen, dass Lyrik in China eine Rolle in so gut wie jedem Diskurs, so gut wie jedem Gesellschaftsbereich einnehmen kann und kulturell derart »verfügbar« ist, dass

556 Ebd.

557 »Als ich zum ersten Mal das Bedürfnis hatte, mich literarisch, mittels geschriebener Sprache auszudrücken, wählte ich die Lyrik als Form. Da ich unter einer zerebralen Lähmung leide, ist es für mich bereits sehr kräftezehrend, ein einzelnes Schriftzeichen zu schreiben; ich muss dazu meine äußerste Kraft aufwenden, um meinen Körper zu balancieren, und mit dieser maximalen Kraft mein rechtes Handgelenk mit meiner linken Hand herunterdrücken, dann erst kann ich ganz verkrümmt ein einzelnes Wort schreiben. Und da Lyrik von allen Textformen diejenige ist, die die geringste Zahl an Zeichen erfordert, war sie natürlich eine naheliegende Wahl« (»但我最初想用文字表达自己的时候,我选择了诗歌。因为我是脑瘫,一个字写出也是非常吃力的,它要我用最大的力气保持身体平衡,并用最大力气左手压住右腕,才能把一个字扭扭曲曲地写出来。而在所有的文体里,诗歌是字数最少的一个,所以这也是水到渠成的一件事情«), Yu X.: Mondlicht fällt auf die linke Hand, S. 253.

558 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 109, meine Hervorhebung.

sie sich für alle nur denkbaren Zwecke einsetzen lässt.⁵⁵⁹ Im chinesischen Kontext ist Lyrik also, paradoxerweise, gleichzeitig ein Elitenprojekt mit zentraler Bedeutung für das nationale Selbstverständnis *und* zugänglich für die unterschiedlichsten Anknüpfungen. Es ist, van Crevel zufolge, genau diese paradoxe Gleichzeitigkeit, die vom ›Diskursraum Lyrik‹ sogar erwartet wird:

»China is still a ›nation of poetry‹ 诗国, even if the ways in which this is manifest have changed [...]. [I]n contemporary China, with the last two decades adding on the all-important dimensions of the web and social media, it is not just *possible* for wildly divergent texts and poetics to operate in the same public, almost transcendental discursive space called ›poetry‹; rather, they are *expected* to do so.«⁵⁶⁰

Die Intensität der Diskussion rund um das ›Yu-Xiuhua-Phänomen‹ und die zum Teil ausgesprochen persönlichen Angriffe auf Yu fügen sich also in eine Geschichte des Konflikts um eine Lyrikdefinition ein, in dem ›professionelle‹ Dichter:innen schon länger darum kämpfen müssen, ihren exklusiven Status durch Zugangsbarrieren aufrechtzuerhalten, und sich vom Erfolg einer ›Laiin‹ oder ›Mainstream-Dichterin‹ wie Yu entsprechend bedroht fühlen:

»It may not be an exaggeration to say that the Yu Xiuhua ›phenomenon‹ is a source of anxiety in avant-garde eyes. She is a woman who upends conventional images of avant-garde poethood, and her poetry doesn't just sell: it best sells.«⁵⁶¹

Ein Verständnis von »poetry as a social practice«⁵⁶² hat für (chinesische) Dichter:innen noch weitere Konsequenzen. Denn um sich in seinem Kontext legitimerweise als Lyriker:in bezeichnen zu können, muss man nicht nur eine Praxis des Dichtens,

559 Van Crevel beobachtet unter anderem die folgenden Einsatzgebiete und Verbindungen, die Lyrik im chinesischen Kontext gegenwärtig eingeht: »Poetry to advertise glitzy real estate and poetry to highlight the hard lot of the migrant workers who build it, poets as heroes and antiheroes in feature films and documentaries, poetry to publicize the visit of a friend, playing cards decorated with poems and photos of poets, the solemnly tongue-in-cheek establishment of the *Association of Poor Chinese Poets*, poetry written by a robot that learns from a database that contains the oeuvres of 519 modern Chinese poets and is reported in national media as an ›artificial intelligence challenge to human emotions«, M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 53.

560 Ebd., S. 41.

561 Ebd., S. 110. Auch Chen Souhu beschreibt das Yu-Xiuhua-Phänomen als eine »ironische Vorführung sowohl traditioneller Medien wie auch elitärer Autorengruppen« (»对传统媒介与精英写作群体的反讽«), da beide Yus Gedichte erst bemerkten, als sie längst im Zentrum der (Internet-)Aufmerksamkeit standen und ihre Kompetenz als Lyrik-Kenner:innen bzw. als Nachrichtenvermittler:innen somit nicht beweisen konnten (Chen S.: *Begrenzen und Hypen*, S. 204).

562 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 79.

Schreibens und Publizierens haben, sondern sich seiner »poetry citizenship«⁵⁶³ auch durch eine Teilnahme an der Gemeinschaft der Dichter:innen versichern – durch den Besuch von Lesungen anderer Dichter:innen, durch die Teilnahme an Wettbewerben und Ausschreibungen, durch das Organisieren von Lyrik-Veranstaltungen, aber vor allem durch die Teilnahme an Diskussionen über andere Texte wie über andere Dichter:innen, durch die Partizipation also an Werkstattgesprächen, Lesezirkeln und nicht zuletzt auch durch die Weitergabe von Klatsch, Gerüchten und Spekulationen – Merkmale, die an den in Kapitel 3.1 beschriebenen Kontext der New-Narrative-Bewegung rund um Dodie Bellamy erinnern.

Die starke Community-Affinität chinesischer Dichter:innen ist dabei wie erwähnt keine neue, allein durch das Web 2.0 hervorgebrachte Entwicklung, sondern kann sich auf eine Tradition berufen, die bis in die Antike zurückreicht und zuletzt nach dem Ende der Kulturrevolution in den frühen 1980er Jahren erneut aufgeblüht ist.⁵⁶⁴ Wenn sich diese Entwicklung heute im neuen Publikations- und Diskussionsraum der Literaturforen und Social-Media-Plattformen reaktualisiert, lässt sich also erneut die in den vorherigen Kapiteln am Beispiel von Dodie Bellamys und Iainina Ilitchevas Stilfiguren und Themen gemachte Beobachtung festhalten, nach der das Internet nicht einfach monokausal neue Schreibweisen hervorbringt, sondern sich als besonders geeigneter Ort für bereits bestehende Schreibmotivationen und -bedürfnisse erweist, die dort in neuer Intensität sichtbar werden. Der Dichter und Literaturwissenschaftler Hu Xudong 胡续冬 bemerkt hinsichtlich einer solchen Kontinuität im chinesischen Kontext:

»[In the 1980s], [p]oetry was like pop culture [...] – it played the role karaoke has today. [...] [E]very small city or town would have a place where people would get together after dinner and read poetry. It was such an everyday thing, so lively. Every night was like a mini-poetry carnival. [...] These days we have online communities. Every creative group has its own online communities – art, film, literature – but the most obvious is in the area of poetry, where the internet has had the biggest impact on the community's development.«⁵⁶⁵

Und so ist nicht nur das Lesen, sondern auch das Schreiben und Diskutieren über Gedichte zu so großen Teilen ins Internet gewandert, dass sich die chinesische Lyrikszene heute als »compulsively online«⁵⁶⁶ beschreiben lässt. Die meisten Nutzer:innen sind von den Anfang des Jahrtausends populären, aber immer wieder von Löschungen durch die Zensurbehörde dezimierten Literatur- und Lyrik-Foren

563 H. Inwood: Verse Going Viral, S. 76.

564 M. Hockx: Internet Literature in China, S. 143–144.

565 Zitiert nach englischer Übersetzung in: Ebd., S. 144.

566 M. van Crevel: Walk on the Wild Side, S. 43.

zu den heute gängigeren Social-Media-Plattformen Weibo und WeChat weitergezogen; die Traditionslinie des Online-Schreibens, -Diskutierens und -Publizierens aber ist ungebrochen.⁵⁶⁷ Heather Inwood verwendet in ihrer Studie zu chinesischer Internetlyrik entsprechend den Begriff der *Poetry Live Scenes* (诗歌现场), den sie von der offiziellen, von etablierten Institutionen geprägten *Poetry Arena* unterscheidet, um zu illustrieren, dass »Online poetry literacy« eine »appreciation of modern Chinese poetry as a social form«⁵⁶⁸, und damit eine Teilnahme *live, unmittelbar, in Person, vor Ort* (现场) voraussetzt – auch und gerade, wenn dieser Ort das Internet ist. Während die *Poetry Arena*, Inwood zufolge, von einer Ökonomie der Autorität, basierend auf dem Zugang zu Print-Publikationsmöglichkeiten, geprägt ist, ist für die *Poetry Live Scenes* eine Ökonomie der Authentizität, basierend auf der Unmittelbarkeit einer persönlichen, direkten Teilnahme, kennzeichnend.⁵⁶⁹

Soziale Institutionen und Anlässe zu einer persönlichen, unmittelbaren Teilnahme prägen die chinesische Lyrikszene in einem Ausmaß, das den Überblick über dieses sozioliterarische Feld in China selbst für Expert:innen schwierig macht. So spricht etwa Maghiel van Crevel von einem

»activism that defies anything that might resemble keeping up: with texts and platforms (books, journals, websites, blogs, Weibo, WeChat), with events, with individuals and groups, with topics, issues and trends, with projects and research centers, with histories and futures. [...] This is true for poetry but also for [...] commentary, all the way from hardcore scholarship to the swarms of emoji for praise and blame that careen through the arcades of social media. Which, incidentally, has become a prime channel for publicizing and disseminating hardcore scholarship, not to mention poetry itself. [...] As for event culture and poetry as part of the ›culture economy‹ 文化经济 at large, even a seasoned, energetic scholar like Li Runxia, who has published annual chronicles of milestones in poetry since the mid-2000s, calls the sheer frequency of conferences, symposia, workshops, recitals, book launches, award ceremonies, and so on overwhelming. There are hundreds of events each year that are big enough in one way or another to get a mention, and the chronicles are nowhere near complete. [...] The muchness and the speed of it are out of this world.«⁵⁷⁰

Das Wissen um diesen »breathless dynamism«⁵⁷¹ innerhalb der chinesischen Lyrikszene ermöglicht eine Einordnung des ›Yu-Xiuhua-Phänomens‹ als Teil einer ge-

567 H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 52.

568 Ebd., S. 76, meine Hervorhebung.

569 »[T]he poetry arena is understood as representing an economy of authority based primarily on access to print publication and live scenes symbolize an economy of authenticity based on the immediacy of face-to-face and online interactions«, ebd., S. 21–22.

570 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 3.

571 Ebd.

nerellen Atmosphäre von Engagement und Aufgeregtheit. So ist Yus Gedicht nicht der erste lyrische Text, der in den letzten Jahren im chinesischen Internet ›viral geworden ist; tatsächlich lassen sich eine Reihe solcher ›Online-Lyrik-Ereignisse‹ nachverfolgen, die Heather Inwood als Beispiele für einen kreativen Kampf um die Legitimität divergierender Vorstellungen von literarischem bzw. poetischem Wert analysiert, und an denen jeweils auch die Frage von Zugehörigkeit (zur Lyrikszene insgesamt oder zu einer ihrer Untergruppen) verhandelt wird.⁵⁷² Sie sind damit nicht nur als Akte der Kritik an einem elitären Literaturverständnis lesbar, wie Inwood es nahelegt, sondern auch als die neueste Manifestation einer lang gepflegten, community-internen Begeisterung für die Zuordnung von einzelnen Dichter:innen zu »groups (qunti or tuanti), societies (she), schools (liupai), movements (yundong), tides or waves (chao), isms (zhuyi), and generations (dai)«⁵⁷³. Yu Xiuhuas Gedichte liefern für diese Unterteilungslust offenbar ein besonders dankbares Material: Chen Souhu hält fest, dass »der Grund, warum sich Yu Xiuhuas Gedichte so schnell im Internet verbreiten konnten, im Bestehen von Online-Communities liegt, die [ein geteiltes Verständnis von] Lyrik als [sozialem] ›Klebstoff‹ verwenden.«⁵⁷⁴ Yus polarisierende Texte ermöglichen also eine besonders wirksame (Selbst-)Zuordnung zum einen oder anderen Lager, zur einen oder anderen Gruppe, und erfüllen damit eine affektive, gemeinschaftsstiftende Funktion innerhalb der chinesischen (Online-)Lyrikszene: Sie sind Werkzeuge in einer täglich notwendigen und emotional aufgeladenen Zugehörigkeitsarbeit.

Die soziale Tradition der chinesischen Lyrik, die sich in dieser Faszination für die Unterteilung in immer kleinere Untergruppen ausdrückt, zeigt sich auch im Phänomen eines »cult of poetry«⁵⁷⁵, also einer Sakralisierung der Gattung wie auch einer pseudo-religiösen Verehrung der Dichterfigur. Die gegenwärtigen »poet-heroes and saints«⁵⁷⁶ können sich auf eine »genealogy of poet-martyrs«⁵⁷⁷ berufen, angefangen bei Chinas erstem namentlich bekannten Dichter Qu Yuan 屈原, der sich

572 »[P]oems have on several occasions ›gone viral‹ by being rapidly passed from person to person hundreds and thousands of times via social media such as blogs, forums, and microblogs (weibo). [...] Although this is not to say that all Internet users hold the same opinions of the texts being shared, the ultimate effect of viral circulation is to subject poetry to different values from those of either the poetry arena or live-scene discourse. In other words, going viral [...] can be constructed as a form of popular and often highly creative resistance against elitist intellectual or political uses of culture«, H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 21–22.

573 Ebd., S. 12.

574 »余秀华诗歌之所以能迅速在网络传播,就在于存在着以诗歌为«粘合剂»的网络社群«, Chen S.: *Begrenzen und Hypen*, S. 205.

575 Dieser häufig zitierte Begriff wurde ursprünglich von der Literaturwissenschaftlerin Michelle Yeh geprägt, siehe: Yeh, Michelle: »The ›Cult of Poetry‹ in Contemporary China«, in: *The Journal of Asian Studies* 55/1 (1996), S. 51–80.

576 H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 32.

577 Ebd.

aus Protest gegen das kaiserliche System im Jahr 278 ertränkte, über die einander folgenden und häufig zusammen mit den politischen Umbrüchen der 1980er Jahre gelesenen Suizide der Dichter Haizi 海子 (1989), Ge Mai 戈麥, (1990) und Gu Cheng 顾城 (1993), bis zu den jüngsten Selbstmorden von Wanderarbeiter-Dichter:innen wie Xu Lizhi 许立志, der sich im September 2014 aus dem Fenster eines Wohnheims stürzte – ein Selbstmord, der häufig auf die lebensfeindlichen Arbeitsbedingungen des Foxconn-Konzerns zurückgeführt wird, für den er arbeitete.⁵⁷⁸ Der »cult of poetry« ist also spätestens seit den 1980er Jahren, in denen die Dichter:innen der sogenannten *Misty Poetry* (朦胧诗) mit ihrer hermetischen, radikal subjektiven Lyrik als Erlöser:innen von der reglementierten Propaganda-Sprache der Kulturrevolutionsära zu landesweit bekannten Literaturstars avancierten,⁵⁷⁹ »equally one of poethood«⁵⁸⁰.

Mit ihm gewinnt auch ein Anspruch auf das Zugänglichmachen der eigenen Autobiografie wieder an Aktualität, der in der chinesischen Literaturtradition eine lange Geschichte hat.⁵⁸¹ Aus dieser Tradition heraus, die »text and author as two sides of the same coin (*wen ru qi ren*)« betrachtet, verbreiten die meisten Literaturzeitschriften und -institutionen persönliche Informationen über die Autor:innen, die sie veröffentlichen, »encouraging biographical interpretations of literary work, as well as ad hominem criticism[,] [...] while at the same time laying the foundation for a modern literary celebrity culture.«⁵⁸² Beide Aspekte, die Tradition eines Kults der Dichter:in sowie die Verpflichtung der Dichter:in auf ihre Autobiografie, klingen auch in der medialen Aufmerksamkeit rund um Yu Xiuhua an, umso mehr, als ihre Gedichte so eindeutig autobiografisch und ihre Person so reibungslos märtyrerinnenhaft gelesen werden können.

All diese spezifischen Charakteristika der chinesischen Lyrikszene, bedingt durch ein bestimmtes, historisch gewachsenes, in sich widersprüchliches Verständnis von Lyrik als sozialer Praxis wie als öffentlich-politischer Diskursform wie

578 Vgl. hierzu ausführlicher: van Crevel, Maghiel: »Anything Chinese About This Suicide?«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 803–809.

579 »The individual frustrations and desires expressed within many Misty poems resonated with a public that was thirsty for any form of culture that might speak to their own emotional and ideological ambivalences. The Today group in particular won legions of fans and imitators across the country. As early as 1979, open-air poetry recitals held in a Beijing park drew crowds in the thousands«, H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 31.

580 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 136. Vgl. auch: H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 33–35.

581 »[T]he idea that the reader is a kind of soul mate or friend and, conversely, that there is a need to provide readers with personal information about the author so that author and work can be better understood is part and parcel of a very traditional Chinese view of literature«, M. Hockx: *Internet Literature in China*, S. 49.

582 Ebd., S. 24–25.

auch als ubiquitär einsetzbares Meme, und verstärkt durch die technologischen Möglichkeiten des Web 2.0, konstituieren also den Raum, in dem Yu Xiuhuas Schreiben und Publizieren stattfindet. Sie begünstigen und bedingen eine radikal verletzbare Poetik in mehreren Aspekten: Durch das Zusammenfallen von Autorin und lyrischem Ich, von Autobiografie und Text; durch den bestehenden Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Definitionen von und mithin Ansprüchen an die Gattung Lyrik selbst; und nicht zuletzt durch die besondere Wichtigkeit, die dieser Gattung für eine kulturelle und nationale Selbstdefinition zugeschrieben wird.

Die genannten Aspekte lassen sich als Möglichkeitsbedingungen für Yu Xiuhuas Schreiben und in Teilen auch für ihre spezifische Poetik radikaler Verletzbarkeit verstehen. Sie machen allerdings vor allem deutlich, wie sich diese Verletzbarkeit auf sekundärer Ebene, also auf Ebene der Rezeption und in Bezug auf Yus Legitimation als Autorin, herstellt. Wie aber wird sie, auf inhaltlicher und formaler Ebene, in Yus Gedichten selbst sichtbar? Dieser Frage möchte ich in den folgenden Abschnitten nachgehen.

3.3.4 »Nachmittags, bin einmal gestürzt«: Lokalismus und Partikularität

下午, 摔了一跤

提竹篮过田沟的时候, 我摔了下去
 一蓝草也摔了下去
 当然, 一把镰刀也摔下去了
 鞋子挂在了荆棘上, 挂在荆棘上的
 还有一条白丝巾
 轻便好携带的白丝巾, 我总预备着弄伤了手
 好包扎
 但十年过去, 它还那么白
 赠我白丝巾的人不知去了哪里
 我摔在田沟里的时候想起这些, 睁开眼睛
 云白的浩浩荡荡
 散落一地的草绿的浩浩荡荡

Nachmittags, bin einmal gestürzt

Bambuskorb über den Graben getragen, dabei gestürzt
 Ein Korb Grashalme ist auch gestürzt
 Natürlich, eine Sichel ist auch gestürzt
 Schuhe sind hängen geblieben, sind im Gebüsch hängen geblieben
 Und außerdem ein weißer Schal
 Schlichter, praktischer, weißer Schal, nehm ich immer mit, wenn die Hände

kaputtgehen
Zum verbinden

Aber zehn Jahre sind rum, er ist immer noch so weiß
Den weißen Schal hat mir jemand geschenkt, keine Ahnung, wo der jetzt ist
Die paar Dinge denk ich, als ich in den Graben stürze, und als ich die Augen öffne
Wolken weiß, riesig und weit
Halme quer überm Boden verteilt grün, riesig und weit⁵⁸³

Wie in vielen von Yus Gedichten ist ihre Sprache auch hier »deceptively simple«⁵⁸⁴: Das generelle Register ist eines der Alltagssprachlichkeit. Wie bei einer Auflistung täglich anfallender Haushaltstätigkeiten werden im ersten Teil des Gedichts die Ereignisse und Dinge Zeile für Zeile aufgezählt. Worte wie 当然 (natürlich), 不知 (keine Ahnung/weiß nicht) oder 这些 (die paar) entstammen der mündlichen, gesprochenen Sprache und verstärken den Eindruck unaufgeregter Beiläufigkeit. Einen ähnlichen Effekt haben die nachgeschobenen Ergänzungen angefangener Sätze (»Schuhe sind hängen geblieben, sind im Gebüsch hängen geblieben/und außerdem ein weißer Schal/schlichter, praktischer, weißer Schal, nehm ich immer mit« etc.): Sie wirken assoziativ und zugleich unmittelbar, als wären sie im Moment des Gedankens direkt notiert und danach nicht mehr überarbeitet worden. Hinzu kommt die Darstellung einer Landschaft, der zunächst wenig Idylle innezuwohnen scheint (Graben, Gebüsch), und in der eine alltägliche, nicht besonders geschätzte, weil wenig Kompetenz oder Geschicklichkeit erfordernde Tätigkeit ausgeführt wird, nämlich das Sammeln von Gras. Die gewöhnliche, landwirtschaftlich genutzte Umgebung hat mit dem romantischen Sehnsuchtsort unberührter Natur ebenso wenig zu tun wie mit den heldenhaften Arbeiter-und-Bauern-Landschaften der maoistischen Propaganda-Dichtung. Sie ist offenbar von kleinteiliger, unspektakulärer Arbeit geprägt, die sich weder in ein kommunistisches noch in ein kapitalistisches Fortschrittsnarrativ einbetten lässt – dafür spricht zumindest die händische Bearbeitung des Landes mit einer Sichel und das Fehlen moderner Infrastruktur. Der ländliche Raum, das Leben und die Tätigkeiten seiner Bewohner:innen sind hier keine Projektionsfläche für »größere« gesellschaftliche Erzählungen, Ideologien oder Sehnsüchte, sondern werden *für sich* zu beschreiben versucht.

Folgt man Yus poetologischen Aussagen in Essays und Interviews, so ist diese Hinwendung zur ländlichen Lebensrealität und deren literarische Repräsentation

583 Yu Xiuhua 余秀华: Eine strauchelnde Welt (摇摇晃晃的 人间), Changsha: Hunan Wenyi Chubanshe 湖南文艺出版社 2015, S. 62; meine Übersetzung. Wie alle Gedichte, die später in eine Publikation aufgenommen wurden, hat Yu auch bei diesem den ursprünglichen Blogpost unzugänglich gemacht, sodass ein Abgleich mit seiner digitalen Form und möglichen Reaktionen ihrer Online-Leser:innen nicht mehr möglich ist.

584 J. Nunes: *Sitting with Discomfort*, S. 28.

ein zentrales Anliegen ihres Schreibens: Sie besteht auf einer Selbstdefinition als »grobe, ungebildete Bäuerin« (»土气的粗俗的农妇«⁵⁸⁵) und als »regionale«⁵⁸⁶ Dichterin. In denjenigen Publikationen, für die sie die Auswahl der Gedichte selbst vornehmen konnte, fällt auf, dass Motive von ländlicher Herkunft und Klassenzugehörigkeit deutlich häufiger auftauchen als andere Themen.⁵⁸⁷ Banalität und Alltäglichkeit, sowohl auf Ebene des Inhalts wie auf Ebene der Sprache, spielen für Yus Gedichte eine so zentrale Rolle, dass sie in der chinesischen Literaturwissenschaft als »anti-poetisch« (»反诗意«⁵⁸⁸) bezeichnet wurden. Einige Kommentator:innen ordnen Yu auch als Vertreterin einer »lokalistischen« bzw. »Heimatlidung« (»乡土诗歌«⁵⁸⁹) ein.

Ich sehe in Yus Konzentration auf das Konkrete, Lokale, Verortbare eine Parallele zu der ethischen und ästhetischen Haltung, die ich in Kapitel 3.1 bei Dodie Bellamy beobachtet habe. Auch Bellamy reklamiert für sich eine »doctrine of the local«⁵⁹⁰, die Spezifität, Konkretion und vor allem biografische Selbst-Verortung einfordert, die sich also verletzbar macht, indem sie sich festlegt und damit partikularisiert. Ähnlich wie Bellamy steht auch Yu für eine Hinwendung zu den kleinen, vermeintlich nebensächlichen Details des Alltags. Sie vollzieht eine Reihe von sprachlichen Gesten, die sich zu Partikularität bekennen: So nennt sie die genauen Namen von Orten und lokalen Feldfrüchten,⁵⁹¹ datiert ihre Gedichte oder benennt alternativ die Jah-

-
- 585 Li M.: Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives, S. 31.
- 586 »Regionalismus« als selbstgewähltes Label taucht bei ihr etwa in einem Essay über die Abenddämmerung auf, für die sie sich aufgrund ihrer lokalen Qualität interessiert: »Dusk is regional. I fancy regionalism. [...] The Hengdian dialect has a soft lilt, like the scent of a bitter melon when cut. Dusk in Hengdian is just as soft« (Yu Xiuhua 余秀华: Moonlight Rests on My Left Palm. Poems and Essays, New York: Astra Publishing House 2021, S. 130). Einige von Yus Essays liegen mir, wie dieser, nur in der englischen Übersetzung von Fiona Sze-Lorrain vor.
- 587 Chen Y.: Yu Xiuhua, S. 50.
- 588 Wang Zelong 王泽龙; Yang Liu 杨柳, »Lieben und Leiden in Gedichten. Eine Diskussion von Yu Xiuhuas Lyrik 在诗歌里爱着,痛着—余秀华诗歌讨论«, in: Study and Exploration 学习与探索/6 (2015), S. 136–142, hier: S. 141. Auch die Literaturwissenschaftler:innen Tang Qingchuan und Tang Xueyin betonen die zentrale Rolle, die banalisierte Alltagstätigkeiten und umgangssprachliche, wenig literarische Worte für diese Tätigkeiten in Yus Gedichten spielen (Tang Q., Tang X.: Lyrische Bearbeitung von Unterschichtserfahrung, S. 127).
- 589 Wang Z., Yang L.: Lieben und Leiden in Gedichten, S. 136. Der Begriff »Heimatlidung« ist zwar eine nahezu wörtliche Übersetzung des chinesischen »乡土诗歌«, ruft im Deutschen aber (historische) Assoziationen hervor, die er in der Ausgangssprache nicht hat, weshalb ich ihn hier nur mit Vorsicht gebrauchen möchte.
- 590 D. Bellamy: When the Sick Rule the World, S. 55.
- 591 So widmet sie etwa einen ganzen Essay dem Feldkraut Silberhaargras (小茅草) und seinen lokalen Namen und Bezeichnungen (siehe für eine englische Übersetzung: Yu X.: Moonlight Rests on My Left Palm, S. 85–90), oder vergleicht sich selbst, wie im oben zitierten Auftakt-Post ihres Weibo-Blogs, mit einem Halm Borstenhirse (狗尾巴草), die im Chinesischen, wörtlich übersetzt, »Hundeschwanzgras« heißt.

rezeit ihrer Entstehung im Gedichttext selbst, und erwähnt immer wieder, fast refrainartig, den Ort sowie die Region ihrer Herkunft, das Dorf Hengdian und die zentralchinesische Jianghan-Ebene 江汉平原. Gerade bei letzterer erscheint es mir bedeutsam, dass sie keine Ortsangabe im Rahmen der offiziellen Verwaltungsnamen ist, sondern eine geografische, vom Land und der Landschaft ausgehende Bezeichnung.⁵⁹² Yus Gedichte sind also »fest verwurzelt«⁵⁹³ in und »zutiefst durchdrungen von den lokalen Erfahrungen im Dorf Hengdian«⁵⁹⁴. Sie verzichteten damit auf den universalistischen Anspruch, der häufig mit (Hoch-)Literatur assoziiert wird – eine Geste, die sich vor allem darum als bewusst eingegangene Verletzbarkeit beschreiben lässt, weil es genau diese Partikularität ist, die Yu als Landarbeiterin aus der Provinz zugeschrieben wird: Wenn die allgemeine Erwartung ist, dass sie zu literarischen Diskursen nichts beitragen kann, weil sie nur die »eingeschränkte« Lebensrealität ihres Dorfes kennt und auch nur über die damit assoziierte eingeschränkte Bildung verfügt, dann nimmt sie genau diese Zuschreibung an und übererfüllt sie so weit, dass eine eigene stilistische und inhaltliche Entscheidung daraus wird – nämlich, das Dorf ihrer Herkunft, ihre persönliche Partikularität, so präzise wie möglich zu erfassen.

Wie real das Verletzbarkeitspotenzial ist, das mit dieser Entscheidung einhergeht, zeigt sich beispielsweise an einer Kritik des Dichters Shizhi 食指, der Yu bei einer Podiumsdiskussion, bei der sie selbst nicht zugegen war, vorwarf, sie interessiere sich nur für »private Kleinigkeiten« und komme der eigentlichen, staatstragenden Aufgabe ihres Berufs nicht nach: »Eine Dichterin, die sich nicht im geringsten um das Schicksal das Menschheit, um die Zukunft des Vaterlandes kümmert«⁵⁹⁵, stelle ein massives Problem dar. Diese Kritik eines so etablierten Dichters⁵⁹⁶ an Yu sorgte für eine ähnliche Welle medialer Aufmerksamkeit wie die vorherigen Angriffe von Shen Haobo. Wie der Literaturwissenschaftler Steven L. Riep bemerkt, geht Shizhis Kritik am zentralen Anliegen von Yus Poetik allerdings schlicht vorbei:

592 Der Name »Jianghan« bezieht sich auf den Zusammenfluss der beiden Flüsse Changjiang/Jangtsekiang (长江) und Han (汉). Die Jianghan-Ebene gilt als traditionelle Kornkammer Chinas und ist von einem weitreichenden Kanal- und Bewässerungssystem geprägt, das einen Umgang mit den regelmäßigen Überschwemmungen der beiden Flüsse erlaubt und sich in *Nachmittags, bin einmal gestürzt* im Bild des Grabens wiederfindet.

593 »firmly rooted in the rural landscape of her home village«, J. Nunes: *Afternoon, a Fall*, S. 19.

594 »深耕于横店村的乡土经验«, You C.: *Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion*, S. 71.

595 »一个诗人,对人类的命运,对祖国的未来考虑都不考虑,想都不想«, www.pearvideo.com/video_1251620, geprüft am 03.11.2020.

596 Shizhi war in den 1970er Jahren eine wichtige Stimme der chinesischen Samisdat-Dichtung, die sich gegen eine orthodox-maoistische Literatur wandte; sein Gedicht »Glaube an die Zukunft« (»相信未来«) gilt bis heute als wichtiges Beispiel für die gegenkulturelle Dichtung dieser Epoche (vgl. H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 30).

»[B]roader, national themes, issues, and narratives are, for the most part, able-bodied and predominantly male, leading to ableist and masculinist discourses; these run counter to the aim of Yu's writing. [...] [D]isability narratives rarely provide any ground for narrating national events or themes largely because people with disabilities have been excluded from official depictions of national history and nation-building moments.«⁵⁹⁷

Partikularität auf inhaltlicher wie auf sprachlicher Ebene hat also bei Yu, wie auch bei Bellamy, eine politische Aufgabe: Sie verweist auf die Ausschlüsse des vermeintlich Universalen. Wie andere nicht-normative Künstler:innen und Autor:innen vor ihr partikularisiert Yu sich und ihr Werk, um die Ausschlussmechanismen, die hinter der Annahme eines ›neutralen‹ Kunst- oder Literaturbegriffs stehen, herauszufordern.⁵⁹⁸ Ihrer Lyrik geht es eben gerade nicht um ›die Menschheit‹ als Ganzes, ein Begriff, aus dem sie als behinderte Person, aber auch als Frau, oft genug diskursiv ausgeschlossen wird. Indem Yu sich ganz spezifisch und konkret *ihr*em Leben im Dorf Hengdian zuwendet, vollzieht sie eine in zweifacher Hinsicht politische Entscheidung: Erstens wird diese Lebensrealität überhaupt literarisch repräsentiert, was sich bereits als emanzipative Handlung beschreiben lässt. Zweitens stellt Yu gerade diejenigen Merkmale, die sie und ihr Schreiben im etablierten Literaturbetrieb angreifbar werden lassen, ins Zentrum ihrer Poetik, und macht ihre Verletzbarkeit so zum Ausgangspunkt für eine Kritik an dessen Normen und Werten.

Einer solchen Poetik der Verletzbarkeit lassen sich auch Yus formale, sprachliche Entscheidungen zurechnen. Wie eingangs erwähnt, verwendet sie häufig ein ›einfaches‹, alltägliches Wortmaterial; hinzu kommt, dass sie sich, auch in *Nachmittags, bin einmal gestürzt*, immer wieder für grammatikalisch falsche Formulierungen entscheidet. So nimmt sie Satzanschlüsse vor, die eher an mündliche Rede erinnern und die ›normale‹ Abfolge des Satzbaus durcheinanderbringen (›schlichter, praktischer, weißer Schal, nehm ich immer mit, wenn die Hände kaputtgehen/zum verbinden‹). Zum Teil lässt sie auch ganze Satzteile elliptisch entfallen (›und als ich die Augen öffne/Wolken weiß, riesig und weit‹). Natürlich sind Sprachexperimente und Verstöße gegen die Grammatik gerade für ein (post-)modernes Gedicht nichts Außergewöhnliches. Die Verfremdungen aber, die Yu vornimmt, erinnern zum Teil so stark an die ›Fehler‹, die klischeehaft mit dem Sprachvermögen neurodiverser Personen assoziiert werden, dass sie sich mit diesen Gestaltungsentscheidungen einem realen Risiko aussetzt, für naiv, ungebildet oder ›zurückgeblieben‹ gehalten zu

597 Riep, Steven L.: »Body, Disability, and Creativity in the Poetry of Yu Xiuhua«, in: *Chinese Literature Today* 7/2 (2018), S. 32–41, hier: S. 40.

598 Vgl. hierzu Amelia Jones' Beschreibung von Body Art als ein Projekt von »nonnormative artists who particularize their bodies/selves in order to expose and challenge the masculinism embedded in the assumption of ›disinterestedness‹ behind conventional art history and criticism« (A. Jones: *Body Art*, S. 5), auf die ich in Kapitel 1.5 ausführlicher eingehe.

werden – ein Risiko, das umso größer ist, als ihre Positionierung als Frau mit Behinderung und ländlicher Herkunft ohnehin das Vorurteil nahelegt, sie könne nicht ›richtig‹ schreiben. Anstatt diesem Vorurteil aber durch einen besonders gehobenen, traditionsbewussten oder, alternativ, ostentativ sprachexperimentellen Stil eine Verteidigung entgegenzusetzen, entscheidet Yu sich dazu, eine Sprache zu verwenden, die in *Nachmittags, bin einmal gestürzt* nicht zuletzt mit ihren an ein Stottern erinnernden Wiederholungsstrukturen proaktiv und selbst-bestimmt genau die Vorurteile hinsichtlich ihrer kognitiven und literarischen Fähigkeiten aufgreift, die ihr zugeschrieben werden.

Diese ›schlichte‹ Sprache ermöglicht Yu nicht nur eine ironische Übererfüllung und Vorführung ableistischer und klassistischer Klischees, sondern auch, jene Erfahrungen beschreiben zu können, die in banalisierten Sorgearbeiten wie dem Grassammeln stecken. Hier klingt wiederum Dodie Bellamys »project of dailiness, endurance, embarrassment«⁵⁹⁹ an, das heißt: ihre sehr vergleichbare Hinwendung zu alltäglichen, häufig als ›Frauentätigkeiten‹ codierten Praktiken der Reproduktionsarbeit. Sie lässt sich auch als Entscheidung für einen Modus des Dokumentarischen und ›Rohen‹ lesen, auf den ich weiter unten unter dem Stichwort der Xianchang-Ästhetik (现场美学) noch einmal detailliert zurückkommen werde. Hier möchte ich zunächst nur eine Beobachtung der Literaturwissenschaftlerin und Lyrikerin Yang Qingxiang 杨庆祥 aufnehmen, die vermerkt, der ästhetische Wert von Yus Gedichten liege in ebenjener Einfachheit und »Wahrheit«; »ihre Poesie [sei] eine Herausforderung für konventionelle Ästhetik-Begriffe, denen die Konstruktion von Symbolen und Metaphern [als Bedingung für die Zuschreibung von literarischem Wert] zugrunde liegt.«⁶⁰⁰ Die besondere Herausforderung bei der Lektüre von Yus Lyrik liegt Yang zufolge darin, diese Komplexität des Einfachen nicht zu überlesen, sondern die »Geduld« (»耐心«) aufzubringen, diese Einfachheit als poetologische Entscheidung anzuerkennen: Die Schlichtheit und Konkretion ist hier nicht auf einen tieferliegenden Sinn hin zu entziffern, sondern genau das, worum es – als Teil einer Poetik der Angreifbarkeit, der aktiv aufgesuchten Verletzbarkeit – geht.

Der Eindruck, dass *Nachmittags, bin einmal gestürzt* nur eine banale Alltagsszene abbildet, wird denn auch im Verlauf des Gedichts empfindlich gestört. Es zeigt sich ein Effekt, den die Literaturwissenschaftlerin Jennifer Nunes als typisch für Yus Gedichte betrachtet:

»Her poems feel grounded and familiar, yet contain moments that over and again defamiliarize the otherwise mundane surroundings and activities she describes.

599 D. Bellamy: the buddhist, Eintrag vom 03.12.2010.

600 »余秀华诗歌的美学价值在于«真», 她的诗歌是对依赖景观与符号建构起来的流行美学的挑战«, zitiert nach: Chen S.: Begrenzen und Hypen, S. 205.

Yu draws both on and into concrete descriptions of rural landscapes and women's work and emotional labor in order to tear holes in the comfortable fabric of those worlds, creating new perspectives from which to critique or re-vision their familiarity, understandability, romanticism, and historical weight.«⁶⁰¹

Das Muster des Bekannten bekommt in diesem Fall gleich doppelt Löcher: Da ist zunächst, inhaltlich bereits im Titel und in den ersten Gedichtzeilen am auffälligsten, das Einbrechen einer Gefährdung in diese alltägliche Welt, nämlich diejenige des Sturzes. Dieses Ereignis wirkt umso bedrohlicher, als es in demselben unaufgeregten, dokumentarischen Ton beschrieben wird wie seine vermeintlich banale Umgebung. Der nebensächliche Tonfall ist im chinesischen Original noch deutlicher zu erkennen als in meiner deutschen Übersetzung, denn »摔了一跤« bedeutet wörtlich: »hab (ein)mal Sturz gemacht«. Hier klingt eine subtile Ironie an, die damit arbeitet, dass die Partikel 了 im Chinesischen sowohl zur Markierung des Vergangenheitstempus als auch, vor allem in gesprochener Sprache, als Ausruf- oder Verstärkungspartikel verwendet wird. Hinzu kommt, dass das Verb 摔 einen aktiveren Charakter hat als das deutsche »stürzen«, da es je nach Kontext auch »herunterwerfen« oder »herunterwerfen und kaputtmachen« bedeuten kann. Das chinesische »stürzen« ist also nicht etwas, das einem passiert, sondern etwas, das man aktiv tut, und durch die Häufigkeitsangabe und die Partikel 了, die zwar beide notwendig sind, um einen grammatikalisch richtigen Satz bilden, aber eben auch eine subtile Lässigkeit suggerieren, entsteht der (sprachliche) Eindruck, das Stürzen hier sei etwas, was man »mal eben so macht«.

Das »einmal« im Titel verweist in Kombination mit der Zeitangabe »nachmittags« außerdem darauf, dass Stürzen für das lyrische Ich offenbar eine alltägliche Qualität hat: Es ist so gewöhnlich, dass seine Häufigkeit gezählt und dokumentiert wird. So, wie man das Wetter oder das Mittagessen in seinem Tagebuch festhalten würde, hält das lyrische Ich in diesem Gedicht die Anzahl seiner Stürze fest. Dennoch bedeutet dieser Sturz eine Bedrohung, die im Laufe des Gedichtes in ihrer ganzen Heftigkeit klar wird: Das lyrische Ich verliert seine Schuhe, die im Gebüsch hängen bleiben; es handelt sich also nicht nur um ein kurzes Stolpern, sondern um einen wirklichen Fall. Auch der immer mitgeführte Schal zum Verbinden der Hände verweist auf ein reales, jederzeit gegebenes Verletzungsrisiko, das als Bedrohungspotenzial selbst über einer so unkomplizierten Tätigkeit wie dem kurzen Gang zum Graspflücken schwebt. Und dass die Sprecher:in, die von den meisten Leser:innen als gleichbedeutend mit Yu selbst gelesen werden dürfte, am Ende des Gedichts lang genug im Graben liegen bleibt, um einen an Überwältigung grenzenden Eindruck derjenigen Dinge zu beschreiben, die sie aus dieser Perspektive sehen kann (»Wolken weiß, riesig und weit/Halme quer überm Boden verteilt grün, riesig und weit«),

601 J. Nunes: Afternoon, a Fall, S. 8.

deutet darauf hin, dass das Stürzen in ihrer Welt, trotz oder gerade wegen seiner Alltäglichkeit, ein wirkliches, schwerwiegendes Problem darstellt: Sie kann sich offenbar nur schwer alleine wieder aufrichten und muss darum so lange in der gestürzten Position verharren, dass ein Eindruck überwältigender Größe von Dingen entstehen kann, die, wie die verstreuten Grashalme, eigentlich sehr klein sind.

Dieser Eindruck stellt sich umso mehr ein, als dasselbe Adjektiv sowohl zur Charakterisierung der Färbung der Wolken wie auch der Grashalme eingesetzt und, in verstärkender Wiederholung, am Zeilenende platziert wird. 浩浩荡荡, beziehungsweise, in seiner Grundform, 浩荡, wird typischerweise verwendet, um Naturphänomene von gewaltigem Ausmaß zu beschreiben, die einen starken visuellen Eindruck auslösen. Für die Wolken und ihre weiße Farbe ist 浩荡 ein durchaus gängiges Adjektiv; für die Beschreibung von Grashalmen aber erscheint es ungewöhnlich und deutet darauf hin, wie ausgeliefert das lyrische Ich der Welt um es herum durch den Sturz und die Blickperspektive aus dem Graben heraus tatsächlich ist.⁶⁰²

Das Gefühl des Ausgesetztseins, das so kleine Objekte wie die Grashalme hier auszulösen vermögen, verweist auch auf ein Stilmittel, das sich in Yus Gedichten häufig finden lässt, nämlich die bereits erwähnte, ungewöhnliche, zum Teil sogar grammatikalisch falsche Verwendung von Verben und die Personifizierung von Objekten (wie hier neben den Wolken und den Grashalmen in einem gewissen Sinne auch Bambuskorb, Sichel und Schuhe, die fallend jeweils ein Eigenleben entwickeln).⁶⁰³ Diese agrammatikalischen Wendungen bringen nicht nur eine weitere Form von Verletzbarkeit in Yus Schreiben. Indem sie sich mit solchen Verstößen gegen die Regeln von Grammatik, von Wort- und Satzbau dafür entscheidet, das Vorurteil ihrer vermeintlichen Minderwertigkeit als ›Hirngelähmte‹ anzunehmen, entwickelt sie aus diesem auch ein eigenes Stilmittel.⁶⁰⁴ Denn immer wieder werden Gegenstände (oder auch landschaftliche Formationen) bei Yu, durch die grammatikalisch falsche Subjektivierung, zu Akteuren,⁶⁰⁵ zu Gegenständen im Wortsinne, die sich querstellen oder dem lyrischen Ich zuwiderhandeln.⁶⁰⁶ In Yus Gedichten

602 Die Bedeutung, die dem Sturz als wiederkehrendem Motiv in Yu Xiuhuas Werk zukommt, lässt sich kaum überbewerten. Darauf verweist der Titel ihres ersten Gedichtbands, *Eine strauchelnde Welt* (摇摇晃晃的人间), aber auch die Häufigkeit, mit der in ihren Gedichten gestürzt, gefallen, gestolpert oder das Gleichgewicht verloren wird.

603 Vgl. Wang Z., Yang L: Lieben und Leiden in Gedichten, S. 142.

604 Dass es sich um ein solches bewusst eingesetztes Stilmittel handelt, unterstreicht nicht zuletzt die Tatsache, dass Yu in anderen Texten und auf ihrem Weibo-Blog durchaus in der Lage ist, ›richtige‹ Sätze zu formulieren und sich an grammatikalische Regeln zu halten.

605 So etwa in den Gedichten »Mein Körper ist eine Mine« (»我的身体是一座矿产«, Yu Xiuhua 余秀华: »Gedichte (余秀华的诗)«, New Poetry 新诗/1 (2014), S. 43) und »In meinem Körper gibt es einen Zug« (»我身体里也有一列火车«, Yu X.: Eine strauchelnde Welt, S. 23).

606 Vgl. Li M.: Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives, S. 32.

wird also eine Lebensrealität beschrieben, in der die Fragilität und Verletzbarkeit des eigenen Körpers nicht nur abstrakte, philosophische Potenzialität ist, sondern eine reale Gewissheit, die das Handeln und Entscheiden mitstrukturiert: Die Gegenstände, ihre Lebenswelt als Ganze, können sich jederzeit gegen sie richten.

3.3.5 Körperschreiben (身体写): Verletzbarkeit als Erkenntnismodus und Provokation

In dieser Verletzbarkeit liegt allerdings nicht nur ein Hindernis, sondern auch ein Vermögen, eine besondere Kompetenz. Denn die Behinderung, die Yus häufige Stürze und die Schwierigkeit, sich alleine wieder aus dem Graben zu befreien, hervorruft, sorgt eben auch dafür, dass sie lange genug dort liegen bleibt, um eine gesteigerte und besondere Wahrnehmung ihrer Umwelt und der Natur zu erlangen, in der sie die Grashalme als »riesig und weit« sowie deren Strukturverwandtheit mit den Wolken erkennen kann. Hier klingen Formulierungen von Verletzbarkeit als positiver, ermöglichender Kapazität aus den Theorien der Vulnerability Studies an; provokant ließe sich festhalten: Der behinderte, versehrte Körper hat bei Yu Xiuhua offenbar einen *Wissensvorsprung*. Er kann bestimmte, fürs Schreiben, aber auch für ein spirituell erfülltes Leben notwendige Dinge (wie eine genaue Beobachtungs- und Wahrnehmungsgabe) *besser* als nicht-behinderte, normalisierte Körper.

Auf diese Um- und Aufwertung von Behinderung verweist auch Steven L. Riep, wenn er Yus Gedichte im Kontext einer daoistischen Tradition liest, die Behinderungen als Vorteil versteht: Weil sie die behinderte Person bereits ein Stückweit aus der Gesellschaft lösen und die Einübung von Geduld und Aufmerksamkeit notwendig machen, verschaffen sie ihr einen Vorsprung auf dem Weg zur Erkenntnis des Dao, für die eine möglichst genaue Wahrnehmung der natürlichen Umwelt notwendig ist.⁶⁰⁷ Auch Yu selbst formuliert einen positiven Blick auf ihre Behinderung als

607 »Daoism [...] provides a unique and positive view of disability and the disabled body, which resonates with Yu Xiuhua's views of her own experiences. Daoism, as contained in the teachings of the third century BCE Chinese philosopher Zhuangzi 庄子, [...] discusses individuals with mobility impairments, facial deformities, scoliosis, and other disabling conditions, and sees them as being »advanced in the Way,« meaning that their impairments actually facilitate their cultivation of Daoist virtues and values. In terms of theory, the person who, like the characters with impairments that Zhuangzi creates, »has freed himself from conventional standards of judgement« no longer suffers; she in fact »remains within society but refrains from acting out of the motives that lead ordinary [people] to struggle for wealth, fame, success, or safety.« These people with disabilities in fact exemplify such Daoist principles as *wuwei* or non-action. In terms of practice, mobility impairments for example facilitate meditation by limiting both movement and the need for work, thus allowing more time for contemplation with fewer distractions than the able-bodied would have«, S. Riep: *Body, Disability, and Creativity in the Poetry of Yu Xiuhua*, S. 34–35.

Möglichkeitsbedingung ihres Schreibens.⁶⁰⁸ Die spirituelle daoistische Praxis, sich dem Handeln zu entziehen und ins reine Beobachten zu kommen, beschreibt sie in einem Essay als Voraussetzung ihres Arbeitsprozesses:

»[A]bility isn't the cumulative process of one's efforts to achieve something, nor is it a force, thought, or technique that one can exercise. Quite the contrary: it is about putting aside meta-physical work, and observing this specific instant as a bystander. [...]

[T]he sun shines right into the courtyard, on old tiles, the roof, and drooping corrugated tiles; a few sparrows leap here and there, on the rooftop or in the courtyard. The sun is dynamic: once sparrows flutter their wings, sunlight will diffuse in circles, interwoven with light from elsewhere, before getting entangled in one. A subtle yet heavy sound arises from the backyard, where an old towel is left to dry, its colors so faded that one can hardly see it. But once I catch sight of it, I feel at ease, as if time were drying on a vine where moldy spots and loopholes are exposed to the sun.

I love this instant from the bottom of my heart. My love for this marvelous instant has never ceased, from when I first experienced it. [...] At this point, if I want to indulge further in this marvelous moment, I will brew a cup of tea, switch on my computer, create a brand new document, and let words leap, one by one, on the page. [...] Writing is a spiritual practice.⁶⁰⁹

Schreiben ist eine spirituelle Praxis, aber genau deswegen hat es für Yu Xiuhua auch eine konkrete, lebensweltliche Aufgabe: Es verspricht ihr neben Heilung und Ermächtigung nicht zuletzt ganz einfach Freude (»bliss«⁶¹⁰). Sich so deutlich zu diesen außertextlichen Funktionen des Schreibens zu bekennen, birgt Risiken für Yus Legitimität als Autorin. Einerseits entfernt sie sich vom modernen Ideal der Kunstautonomie, wenn ihren Gedichten von Anfang an eine weltliche Funktion zukommt.⁶¹¹ Andererseits besteht diese Funktion so sehr in einer vermeintlich unpolitischen, privaten Alltagsbewältigung, dass sie den ›cult of poetry‹ mit seinen ›poet heroes‹ entsakralisiert und die Elitentätigkeit des Lyrikschreibens in einer ›Nation der Dichtkunst‹ entintellektualisiert. Das stellt umso mehr eine Provokation dar, als Yu auch in ihren poetologischen Aussagen immer wieder eine Haltung

608 So fordert sie sich selbst auf, anzuerkennen, dass ihre Behinderung ihr, in Bezug auf ihr Schreiben, ›alles‹ gegeben habe: »Admit that your disability has given you everything!« (Yu X.: *Moonlight Rests on My Left Palm*, S. 82).

609 Yu X.: *Moonlight Rests on My Left Palm*, S. 77–79.

610 Vgl. Yu X.: *Mondlicht fällt auf die linke Hand*, S. 253.

611 So spricht etwa Chen Souhu in ihrer Analyse von Yus Gedichten von einer »Rückkehr der Autorin ins weltliche Leben als Resultat des Verschwindens des Mythos von der ›Autonomie der Kunst‹« (»诗人回到世俗生活, 是»艺术自律«神话消失的结果«), Chen S.: *Begrenzen und Hypen*, S. 204.

der »ultra-non-pretentiousness«⁶¹² ausdrückt, die auf Dichter:innen mit einem traditionelleren Lyrikverständnis herausfordernd wirken muss:

»Gedichte zu schreiben ist nur ein Teil des Lebens, für den die gesellschaftliche Positionierung einer Person keine Rolle spielt. Nicht nur Dichter:innen, auch Bäuer:innen oder Arbeiter:innen können Gedichte schreiben. So viele Menschen schreiben Gedichte, manche davon schreiben gut, andere nicht so gut, Lyrik ist eben nur ein Hobby!«⁶¹³

»Some say poetry is disparate from life. How? I don't know. This sort of response seems no different from a superficial liking of poetry. Words are after all one's daily thoughts.«⁶¹⁴

»Writing is in my nature; even if I had to beg, I wouldn't give it up. [...] This has nothing to do with being strong or penniless. I enjoy writing, plain as that.«⁶¹⁵

›Es macht mir einfach nur Spaß‹ – eine Aussage, die in Kombination mit der Verweigerung, sich mit den ernsthaften, großen Fragen eines vermeintlich universalen Wirs zu beschäftigen, provozieren muss. Wenn Lyrik im chinesischen Kontext als Teil des *öffentlichen*, politischen Diskurses auch ein explizit männliches Sprechen bezeichnet, so entwirft Yu hier in gewissem Sinne auch eine reaktualisierte *Écriture féminine*⁶¹⁶: Sie nimmt genau das angeblich ›nur‹ Partikulare und Private als Ausgangspunkt des Schreibens und wertet es als so legitimes wie notwendiges literarisches Material auf.

Eines der Elemente, über das Yu diese Reaktualisierung und Aneignung für ihren Kontext gestaltet, ist, wie auch in der originalen Formulierung durch Hélène

612 M. van Crevel: *Walk on the Wild Side*, S. 109.

613 »写诗是生命的一部分，与人的身份没有什么关系。不只诗人，农民，工人都会写诗。那么多人写诗，有的人写得好，有的人写得不好，诗歌只是一种爱好吧!«, zitiert in: Wang Z., Yang L.: *Lieben und Leiden in Gedichten*, S. 137–138.

614 Yu X.: *Moonlight Rests on My Left Palm*, S. 80.

615 Ebd.

616 So liest etwa die Literaturwissenschaftlerin Li Meng Yus Gedichte im Kontext dieses von Hélène Cixous geprägten Begriffs: »In Yus Schreiben spiegeln sich, was den Begriff von weiblicher Selbstbeschreibung angeht, Merkmale einer neueren, feministischen Körper-Rhetorik wider, insbesondere Hélène Cixous' Formulierung in ›Écriture Féminine‹, dass es darum gehe, ›sich selbst zu schreiben. Der eigene Körper muss hörbar gemacht werden« (»余诗对于女性自身体悟的书写呼应了新时期女性文学中躯体修辞学的特点，即西苏 (Hélène Cixous) 在阴性写作 (Écriture Féminine) 中所提到的 ›为自己写作。自己的身体必须被聆听‹ (Write Yourself. Your Body Must be Heard)«, Li M.: *Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives*, S. 31.

Cixous, der *Körper*. So bezeichnet etwa You Chengcheng den Körper als »die Hauptachse«⁶¹⁷, um die Yus Gedichte gebaut sind, und ordnet ihre Poetik als eine Form des »Körperschreibens« (身体写) bzw. der »Körper-Ästhetik« (身体美学) ein.⁶¹⁸ Mit demselben Begriff und ebenfalls unter Verweis auf Cixous nähern sich auch die Literaturwissenschaftler Tang Qingchuan und Tang Xueyin Yus Gedichten an. Sie halten zwar zunächst fest, dass sowohl Cixous als auch Vertreterinnen der Confessional Poetry, insbesondere Sylvia Plath, bereits deutlich vor Yu vielfach von chinesischen Gegenwartslyrikerinnen rezipiert wurden und die Grundlage für die Herausbildung einer chinesischen »Genderpoetik« (性别诗学) ab den 1990er Jahren darstellten. In Yus Schreiben werde diese Körperästhetik aber einen Schritt weitergeführt: Der Körper diene hier nicht nur dazu, eine eigene Sprache für ein spezifisch weibliches Welterleben und Wissen zu finden, sondern sei, auch aufgrund von Yus intersektionaler Perspektive, als Ausgangspunkt für jegliche Erkenntnis und jeglichen Weltbezug zu verstehen.⁶¹⁹

Diese Rolle des Körpers als zentralem und einzigem Medium, durch das eine Erkenntnis der Welt möglich ist, wird in *Nachmittags, bin einmal gestürzt*, wo sowohl Blickführung als auch Sprachrhythmus vom behinderten Körper strukturiert werden, ganz deutlich. Sie findet sich auch in anderen Gedichten Yus, etwa im bereits erwähnten *Mein Körper ist eine Mine*, in dem der versehrte Körper der Autorin mit einem ausgebeuteten Steinbruch verglichen wird.⁶²⁰ Aber nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene wird der (weibliche) Körper bei Yu zum Thema, sondern auch der Rhythmus ihrer Gedichte wird You Chengcheng zufolge häufig von körperlichen Rhythmen wie dem Puls geprägt.⁶²¹ So wird der reale Körper, mit seinen Verletzungen und Bedürfnissen, bei Yu zum Ausgangspunkt des Denkens wie des Schreibens. Anstatt geistiger Erkenntnis entgegenzustehen, wie es Körper-Geist-Dichotomien nahelegen, wird der Körper bei Yu ein »riesiger Behälter« (»巨大容器«⁶²²) der in der Lage ist, vielfältige Themen und Szenen zu beinhalten und Erkenntnisse zu machen, die weit über das Individuum hinausgehen – eben gerade, weil er nicht autonom, abgeschlossen und selbstbestimmt ist, sondern von seiner Umwelt berührt, durchdrungen, verändert und verletzt werden kann.

617 »余秀华的诗歌常以身体为想象主轴体«, You C.: Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion, S. 68.

618 Ebd., S. 69.

619 Tang Q., Tang X.: Lyrische Bearbeitung von Unterschichtserfahrung, S. 128.

620 Für eine ausführliche Interpretation dieses Gedichts, siehe You C.: Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion, S. 68–69.

621 Ebd., S. 72.

622 Ebd., S. 69.

3.3.6 »Ich halte einen Hund, heißt Hexe«: Häusliche Gewalt und Dokumentar-Ästhetik (现场美学)

我养的狗, 叫小巫

我跛出院子的时候, 它跟着
我们走过菜园, 走过田埂, 向北, 去外婆家

我跌倒在田沟里, 它摇着尾巴
我伸手过去, 它把我手上血舔干净

他喝醉了酒, 他说在北京有一个女人
比我好看。没有活路的时候, 他们就去跳舞
他喜欢跳舞的女人
喜欢看她们的屁股摇来摇去
他说, 她们会叫床, 声音好听。不像我一声不吭
还总是蒙着脸

我一声不吭地吃饭
喊»小巫, 小巫«把一些肉块丢给它
它摇着尾巴, 快乐地叫着

他揪着我的头发, 把我往墙上磕的时候
小巫不停着摇着尾巴
对于一个不怕疼的人, 他无能为力

我们走到了外婆屋后
才想起, 她已经死去多年

Ich halte einen Hund, heißt Hexe

Wenn ich aus dem Hof hinke, folgt er mir
Wir gehen am Gemüsegarten lang, gehen am Feldrain lang, nach Norden, gehen
zum Haus von Großmutter

Ich falle in einen Graben, er wedelt mit dem Schwanz
Ich strecke die Hand rüber, er leckt mir sauber das Blut von der Hand

Ist er besoffen genug, sagt er in Beijing gibt es eine Frau
Die ist schöner als ich. Wenn er nicht auf den Bau muss, gehen sie tanzen
Er mag tanzende Frauen
Mag ihre Ärsche, wie sie vor und zurück wedeln
Er sagt, sie können stöhnen im Bett, das klingt gut. Nicht wie ich, in kompletter Stille
Und immer das Gesicht weggedreht

Ich esse in kompletter Stille
 Rufe »Hexe, Hexe« gebe ihm ein paar Knochen
 Er wedelt mit dem Schwanz, bellt fröhlich

Wenn er meine Haare greift, mich gegen die Wand schlägt
 Hört Hexe nie auf, mit dem Schwanz zu wedeln
 Gegen eine, die keine Angst vor Schmerzen hat, kann er nichts mit Gewalt

Wir kommen beim Haus von Großmutter an
 Und da erinnere ich mich, sie ist schon seit Jahren tot⁶²³

»Dieses Gedicht hat keine Rhetorik«⁶²⁴, halten Li Junguo und Liu Yunfeng in ihrer Besprechung von *Ich halte einen Hund, heißt Hexe* fest, und tatsächlich fällt angesichts der gewaltvollen Ereignisse, die hier geschildert werden, vielleicht am stärksten der nüchterne Ton des Gedichts auf. Sowohl die körperliche Verletzung, die das lyrische Ich durch einen Sturz erlebt, als auch die bis zur Vergewaltigung reichenden Erfahrungen von häuslicher Gewalt, die es macht, werden kommentarlos, beinahe dokumentarisch, festgehalten. Die innere Welt des lyrischen Ichs, seine Gefühle oder Gedanken während dieser Erfahrungen finden keine Erwähnung; »sichtbar« wird in diesem Gedicht nur, was auch ein:e externe:r Beobachter:in, oder eben, wie bei einem Dokumentarfilm, eine Kamera von außen festhalten könnte (»Ich falle in einen Graben, er wedelt mit dem Schwanz«). Verstärkt wird dieser Eindruck der Nüchternheit und des Dokumentarischen noch durch die Abwesenheit von Konjunktionen. Insbesondere kausale oder anderweitig interpretierende Konjunktionen fehlen vollständig; als einzige Konjunktion findet sich das temporale »wenn«. Der ausschließliche Fokus auf die Außensicht wird erst in der letzten Zeile des Gedichts aufgehoben, in der ein nicht laut ausgesprochener Gedanke des lyrischen Ichs wiedergegeben wird, der jedoch zunächst nicht in einem Zusammenhang mit der vorhergehenden Szene zu stehen scheint, sondern unvermittelt zum Ausgangspunkt des Gedichts zurückkehrt.

Angesichts des Inhalts dieser letzten Zeile – der plötzlichen Erinnerung an den vergessenen oder verdrängten Tod der Großmutter, die dem lyrischen Ich offenbar nahestand, denn sonst würde es sich nicht trotz der Beschwerlichkeiten des Hinkens und des Stürzens zu Fuß auf den Weg zu ihr machen – würde ein erschrockener oder wenigstens trauernder Tonfall naheliegen; der sprachliche Gestus ist aber wiederum einer der Sachlichkeit, der durch seinen trockenen Pragmatismus den Charakter einer Pointe annimmt. Denn so tragisch sich diese Zeile lesen lässt

623 Yu X.: Mondlicht fällt auf die linke Hand, S. 3, meine Übersetzung.

624 »这首诗没有任何华辞丽藻«, Li J., Liu Y.: Das Buch der Lieder, Haizi und der Lihua-Stil als Referenz, S. 43.

(zumal der Tod der Großmutter, als eine weitere tiefgreifende Erfahrung von Ausgesetztsein, an die Gewalterlebnisse des lyrischen Ichs anschließt und mit diesen zu korrespondieren scheint), so sehr enthält sie auch einen selbstironischen Humor: Das lyrische Ich kommentiert das Scheitern seines ursprünglichen Anliegens, ohne es wirklich zu kommentieren, indem es den Denkfehler vermerkt, der seinem Handeln zugrunde lag. Angesichts der großen Anstrengungen, die es unternommen hat, um das Haus der Großmutter zu erreichen, und angesichts der Thematik des Todes eines Familienmitglieds, den man eigentlich nicht vergessen dürfte, changiert die Nüchternheit der Aussage hier mit einer absurden Komik.

Szenen von (häuslicher) Gewalt werden in *Ich halte einen Hund, heißt Hexe* zwischen andere, alltägliche Szenen montiert, in denen das lyrische Ich mit seinem Hund beschäftigt ist oder von ihm begleitet wird. Der Gewalt wird dadurch das Exzeptionelle, Unausprechliche genommen; sie wird als Teil des Alltags gezeigt, auf die der Hund genauso reagiert wie auf andere Szenen auch: mit Schwanzwedeln. Verletzbarkeit und Verletzung werden hier also einerseits deutlich benannt (und damit aus der Stille der Beschämung geholt, die sich als sekundäre Verletzung für Opfer von Gewalt, insbesondere von häuslicher Gewalt, als Resultat dieser Erfahrung oft einstellt). Zugleich aber werden sie durch den dokumentarischen Tonfall auch sprachlich ›ausgehalten‹ und in ihrer alltäglichen Banalität gezeigt. Jennifer Nunes weist darauf hin, dass gerade dieser »matter-of-fact«-Ton und das Verweben der gewaltsamen Szenen mit solchen des Alltags eine sehr treffende Darstellung der Wirkweise von häuslicher Gewalt ermöglichen:

»The calm, direct telling of each moment, as if the speaker were simply listing the day's chores, poignantly illustrates the casualness, familiarity, and intimacy of domestic violence and the way it can become just one more thread woven into the tapestry of home life. At the same time, the way the poem tacks quickly but deliberately from walking through the fields toward grandmother's house to the speaker's fall and her bloody hand and then to her husband's drunken verbal abuse manifests the complexity of this web of violence, entangled with gender, ability, and class.«⁶²⁵

Gerade weil die Szenen der Gewalt und der Verletzung im Gedicht so nüchtern jenseits von Anklage oder Dramatisierung beschrieben werden, wirken sie umso stärker; implizieren sie doch, dass Empörung oder Wut gar nicht geäußert werden müssen, weil die Ereignisse bereits für sich selbst sprechen. Zu dieser sprachlichen Geste scheint auch zu passen, dass das lyrische Ich ausgerechnet aus (dem Zeigen) seiner Verletzbarkeit Handlungsfähigkeit gewinnt: »Gegen eine, die keine Angst vor

625 J. Nunes: *Sitting with Discomfort*, S. 28.

Schmerzen hat, kann er nichts mit Gewalt«, heißt es in der 16. Zeile, nachdem zuvor detailliert andere Alltagsmomente beschrieben wurden, in denen das lyrische Ich (verstanden als Yu Xiuhua) aufgrund seiner Behinderung körperliche Schmerzen erfährt. Hier wird mindestens angedeutet, dass die Sprecherin durch ihre zerebrale Lähmung und die damit einhergehenden häufigen Stürze eine Expertise im Umgang mit Schmerzen gewonnen hat, sodass die körperliche Bedrohung durch ihren gewalttätigen Mann ihr keine Angst macht, sondern etwas ist, für das sie Werkzeuge des Umgangs besitzt.

Yus nüchterner, protokollierender Tonfall lässt sich, wie auch die durchgehende autobiografische Grundierung ihrer Gedichte, in eine ästhetische Strömung einordnen, die ausgehend vom Bereich des Dokumentarfilms seit den späten 1990er Jahren in verschiedenen Bereichen der Kunst- und Literaturproduktion in der Volksrepublik China an Einfluss gewonnen hat. Diese *Live- oder Dokumentar-Ästhetik* (现场美学) sieht einen Fokus auf das Amateurhafte, Unbearbeitete, Rohe, in Abgrenzung zur offiziellen Sprache der Staatspropaganda und ihren inhaltsleeren, formalistischen Floskeln, als Garantie für politisch und ästhetisch relevante Kunst. *Xiànchǎng* (现场) – wörtlich übersetzt: live, vor Ort, selbst miterlebt – hat sich in diesem Kontext als programmatischer Gegenentwurf zu einer staatlich kontrollierten, von Propaganda geprägten Kulturproduktion etabliert. Mit ihm sind, wie die Sinologin Rui Kunze beschreibt, im Bereich des Dokumentarfilms wie im Bereich der Lyrik, nicht nur bestimmte ästhetische Formen, sondern auch ein ethischer Anspruch verbunden:

»[X]ianchang assumes both a spatial sense – being physically present – and a temporality of being ›now‹. [...] [T]he emergence of *xianchang* discourse [is linked] with the availability of the digital camera, which made individual or amateur film-making financially and technologically feasible [...]. The politics of DV (digital video) and its related ›amateur cinema‹ lies in their (attempt to) return ›to ordinary people the right to participate in the production of filmic images about themselves.‹ [...] [X]ianchang ›constitutes a particular social and epistemic space,‹ where ›orality, performativity, and an irreducible specificity of personal and social experience are acknowledged, recorded, and given aesthetic expression.‹ The acknowledgement of personal experience as irreducibly specific in *xianchang* discourse suggests, different from socialist realism, a Romanticist sense of authenticity located in the individual self and experience.«⁶²⁶

Im *Xianchang*-Diskurs taucht also erneut die (sub-)kulturspezifische, positiv besetzte Figur der Amateurin auf, die ich eingangs als mögliche Einordnung für Yu Xiuhua

626 R. Kunze: On the Spot, S. 199.

vorgeschlagen habe.⁶²⁷ Im allgemeinen Kontext der Authentizitäts- und Intimitäts-erwartung in den Sozialen Medien wie auch im spezifischen Kontext der Aufwertung des unreduzierbar Persönlichen, Rohen und Authentischen durch die Dokumentar-Ästhetik erklärt sich Yus Popularität entsprechend auch daraus, dass ihre Gedichte genau diese Kriterien erfüllen. Dies gilt für die Inhalte ihrer Texte, aber ganz besonders auch für ihre sprachliche Gestaltung, die von zahlreichen Authentizitätseffekten geprägt ist. So hält etwa Liu Nian, Chefredakteur des Shikan-Magazins, der Yu »entdeckt« hatte, fest, was sie auszeichne, sei vor allem die Tatsache, dass sie ein »authentisches Chinesisch« (»正宗的汉语«⁶²⁸) schreibe. Auch Jennifer Nunes verweist darauf, dass Yus Gedichte darum so populär werden konnten, weil sie so persönlich und intim wirken: Zusammen mit ihrer Positionierung als mehrfach marginalisierte Person und der Tatsache, dass sie, bevor ihr virales Gedicht ihr zu Bekanntheit verhalf, in keiner Form mit irgendeiner »suspect official institution«⁶²⁹ verbunden war, verleihe diese sprachliche Gestaltung Yu und ihren Texten einen »certain sheen of ›unofficial‹ authenticity.«⁶³⁰ Yus Gedichte in den Sozialen Medien zu teilen kann vor diesem Hintergrund auch als eine Kommunikationshandlung verstanden werden, mit der man Unzufriedenheit und Kritik an der offiziellen, durch die chinesische Regierung sanktionierten Kulturproduktion und Propaganda ausdrückt, und sich zugleich der Zugehörigkeit zu einer gegen-kulturellen Community versichert:

»[A]ligning oneself with [Yu's] poetics by sharing her poems could also have been considered a subtle move to align oneself against the mechanisms of the CCP as cultural producer, since her poetry appears to be written from an explicitly personal rather than political position.«⁶³¹

Es lässt sich also festhalten, dass einer der Gründe für die Zirkulation von Yu Xiuhuas Gedichten gerade die Tatsache ist, dass sie sich lesen, als wären sie explizit *nicht* in Hinblick auf Zirkulation und Öffentlichkeit geschrieben, sondern für ein sehr kleines, intimes und miteinander vertrautes Publikum, demgegenüber ein hochgradig authentisches Sprechen möglich ist – für eine, in Elke Wagners Sinne, intimisierte Öffentlichkeit.⁶³²

627 Interessanterweise scheint es im Bereich des (englischsprachigen) Poetry Slams eine ähnliche Aufwertung des Amateurstatus zu geben, auf die ich in Kapitel 4.1 detaillierter zurückkomme.

628 Zitiert nach Li M.: *Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives*, S. 32.

629 J. Nunes: *Afternoon, a Fall*, S. 27.

630 Ebd.

631 Ebd.

632 Vgl. Kapitel 2.5.

Es ist aber nicht allein der dokumentarische Ton, der *Ich halte einen Hund, heißt Hexe* auszeichnet, sondern erneut der Einsatz von (grammatikalischen) Verfremdungen, durch die ein Element des Unheimlichen in die beschriebenen Alltagsszenen einbricht. Dazu gehört eine irritierende klangliche Nähe zwischen der Figur des Hundes und des gewalttätigen Mannes, die in der deutschen Übersetzung sogar noch deutlicher hervortritt als im Original: Der Mann wird das ganze Gedicht hindurch nur mit dem Pronomen »er« (他) bezeichnet. Bevor er im fünften Vers zum ersten mal auftaucht, ist jedoch bereits der Hund der Sprecherin aufgetreten, der ebenfalls mit dem Pronomen »er« (它) bezeichnet wird, sodass, gerade angesichts der fehlenden Konjunktionen und des aneinanderreihenden Sprechmodus, zunächst der Eindruck entsteht, das »er«, das hier von seiner Affäre mit einer Frau in Beijing erzählt, könne auch der Hund sein. Diese Verunsicherung entsteht auch im Chinesischen, denn obwohl das Pronomen für männliche Personen, 他, und dasjenige für Objekte und Tiere, 它, unterschiedlich geschrieben werden, werden sie exakt gleich ausgesprochen (tā). Ebenso von verfremdender Qualität ist die Verwendung des Verbs 磕, mit dem die Sprecherin in der vierzehnten Zeile des Gedichts die Bewegung beschreibt, mit der der Mann ihren Kopf gegen die Wand schlägt. 磕 stellt zwar das naheliegendste Verb für diese Art der Bewegung dar, wird aber unter anderem auch in der Bedeutung »etwas von etwas abschlagen« verwendet, also beispielsweise Schmutz von den Schuhen oder die Asche aus einer Pfeife. Wie auch an anderen Stellen in Yu Xiuhuas Gedichten werden hier die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Gegenstand und Person durch eine leichte Verschiebung der jeweils gebräuchlichen Formulierung verunsichert. Ein dritter Moment der Verfremdung entsteht schließlich durch das Verb 搖 (wedeln), das sowohl zur Beschreibung der »Ärsche« der tanzenden Frauen in der Rede des Mannes als auch für das Schwanzwedeln des Hundes verwendet wird.

Dieses Nebeneinander von Derbheit und Sehnsucht, von Aggression und Verletzbarkeit im selben Gedicht, prägt Yus Stil in ähnlicher Weise wie es auch bei Iannina Ilitchevas Version der ›drastischen Zartheit‹ der Fall ist. Es lässt sich insbesondere dann beobachten, wenn man Yus Gedichte in ihrer ›natürlichen‹ Publikationsumgebung, dem Weibo-Feed, liest – was ich im folgenden Abschnitt auszugsweise tun möchte.

3.3.7 Vulgarität und Zärtlichkeit, Bedürftigkeit und Aggressivität: Gleichzeitigkeit als Prinzip

Wenn Yu Xiuhua in ihrem viralen Gedicht *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* das Wort 睡你 (vögeln/ficken) verwendet, dann eignet sie sich damit einen Begriff an, der sowohl dem Bereich des Slangs als auch dem Bereich der männlichen Rede zugeordnet ist. 睡你 bezeichnet eine aktive Handlung, ein Sich-nehmen, bei dem die andere Person passiv bleibt, etwas mit ihr gemacht wird: »我去睡你«, schreibt Yu

in der letzten Zeile ihres Gedichts – »Ich gehe *dich* vögeln.« Im normalen Sprachgebrauch ist dies eine Formulierung, die von einer Person mit weiblicher Positionierung nicht verwendet wird. Yus Einsatz des Verbs 睡你 weist somit auf implizite Normen und Vorstellungsgrenzen hin – nämlich auf die Tatsache, dass aktive Sexualität zumeist ausschließlich als Penetration gedacht wird. Ihre Aneignung von 睡你 stellt mithin eine Irritation von Gendernormen dar.⁶³³

Zugleich ist *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* ein Gedicht, das in klassischen, fast schon kitschigen Bildern von Sehnsucht und Liebe, von der Angewiesenheit auf Anerkennung durch einen Liebhaber spricht. Offenbar findet sich hier erneut Felix Stalders Diktum von der Kultur der Digitalität als einer Kultur der Gleichzeitigkeit, der produktiven Koexistenz von Gegensätzen bestätigt.⁶³⁴ Yu Xiuhua kann traditionelle, hochliterarische Formen und Bilder verwenden, um über vulgäre Inhalte zu schreiben. Sie kann über Davidshirsche, Rotkronenkraniche und den Frühling schreiben;⁶³⁵ sie kann sich auf die älteste chinesische Gedichtsammlung, das *Buch der Lieder* (诗经),⁶³⁶ auf traditionelle Topoi wie den der *Verlassenen Frau* (弃妇)⁶³⁷ oder auf den wohlkanonisiertesten chinesischen Dichter der Moderne, Haizi 海子,⁶³⁸ beziehen – und neben all diesen hochliterarischen Verweisen gleichzeitig Worte wie ›ficken‹ (睡你) oder ›Arsch‹ (屁股) verwenden, sowie, ebenso gleichzeitig, auf deskriptive, beobachtende Weise über die Verletzungen ihres Körpers und ihrer Psyche schreiben, ohne diese Gleichzeitigkeit auflösen oder sublimieren zu müssen.

Einige Stimmen innerhalb der chinesischen Literaturwissenschaft gehen davon aus, dass Yus Popularität genau auf dieses Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Formen und sprachlichen Registern zurückzuführen ist. Ihre Gedichte bre-

633 Vgl. hierzu auch Chen Y.: Yu Xiuhua, S. 49.

634 Vgl. F. Stalder: Kultur der Digitalität, S. 99.

635 Der Frühling ist als Topos in der chinesischen Lyrik seit ihren Anfängen geradezu omnipräsent und bis heute stark mit ›klassischer‹ Lyrik und poetischer Schönheit konnotiert. Rotkronenkraniche gelten in der chinesischen Mythologie als Symbol für Langlebigkeit und Glück; häufig werden Götter und andere unsterbliche Wesen auf ihnen reitend dargestellt, und als Boten zwischen der irdischen Welt und der Welt der Götter sind sie diejenigen, die im chinesischen Buddhismus die Seelen der Verstorbenen ins Westliche Paradies tragen, während daoistische Weise sich nach ihrem Tod in Kraniche verwandeln. Davidshirsche, eine heute nur noch in Gefangenschaft überlebende Tierart, gelten ebenfalls als Glückssymbole. Sie sollen einer Legende zufolge eine wichtige Rolle beim Sturz des tyrannischen letzten Königs der Shang-Dynastie (ca. 1045 v.u.Z.) gespielt haben. Im klassischen Roman *Investitur der Götter* (封神演义, um 1600) werden sie vom Höchsten Ehrwürdigen, der zentralen daoistischen Gottheit, entsandt, um in der Schlacht gegen den ungerechten König seine Gegner zu unterstützen; sie sind also, ebenso wie die Rotkronenkraniche, eng mit dem Kanon der chinesischen Literaturgeschichte assoziiert.

636 Siehe Li J., Liu Y.: Das Buch der Lieder, Haizi und der Lihua-Stil als Referenz, S. 42.

637 Ebd., S. 43.

638 Ebd., S. 44.

chen offenbar nicht in der gleichen rigorosen Weise wie die anderer Gegenwartslyriker:innen mit den klassischen Gedichtformen, die die meisten chinesischen Leser:innen aus dem schulischen Literaturunterricht kennen, und wirken deshalb weniger ausgestellt ›elitär‹ oder ›präventiös‹;⁶³⁹ sie sind, auch mit einer ganz traditionellen Erwartungshaltung, als Gedichte erkennbar (was Yu im Umkehrschluss die erwähnte Kritik von ›Avantgarde‹-Dichter:innen wie Shen Haobo einträgt, sie habe sich »nur oberflächlich damit beschäftigt, was Lyrik [heute] ist«⁶⁴⁰). Yu erfüllt also gewisse Erwartungen, die sich klassischerweise an Lyrik als Gattung richten.⁶⁴¹ Gleichzeitig sind ihre Texte nicht einfach eine Kopie klassischer Gedichtformen, sondern setzen diese synthetisierend neben eine gegenwärtige, von Internetslang und Unterschichtsjargon durchdrungene Sprache. Ihre Gedichte sind damit für viele Leser:innen offenbar weder ›zu intellektuell‹ noch ›zu traditionell‹, sondern generieren etwas überraschendes Drittes zwischen diesen beiden Polen.⁶⁴²

Yus Poetik des Spannungsverhältnisses bzw. der Gleichzeitigkeit leistet aber noch etwas anderes: Ähnlich wie bei Ianina Ilitchevas Technik der drastischen Zartheit gelingt es ihr, Verletzbarkeit und Wehrhaftigkeit nicht als Gegensätze zu formulieren, sondern Verletzbarkeit *selbst* als Waffe einzusetzen. Yu nimmt sich weiblicher Themen und einer ›typischen‹ hetero-weiblichen Perspektive an;⁶⁴³ gerade, indem sie das klischiert Weiblichste/Unterwürfigste tut, was sie tun kann (nämlich ihre Abhängigkeit von der Liebe und Anerkennung eines Mannes zu erklären), kommt sie zu einer Position der Wehrhaftigkeit, wenn nicht gar der Aggressivität.⁶⁴⁴

Die Verflechtung von Zartheit und Drastik, Lyrizität und Grobheit, Verletzbarkeit und Wehrhaftigkeit in Yus Werk wird insbesondere dann deutlich, wenn man ihre Gedichte in ihrer ursprünglichen Publikationsumgebung, also auf Yus Weiboseite liest. Dort nämlich stehen sie nicht nur zwischen diversen nicht-literarischen

639 Vgl. J. Nunes: Afternoon, a Fall, S. 26–27.

640 »余秀华[...]对诗歌本身的浸淫还不深,对诗歌的理解也还比较浅«, Shen Haobo 沈浩波: »Yu Xiuhuas Gedichte und der Literaturgeschmack der Massen (谈谈余秀华的诗歌以及大众阅读口味)«, https://book.ifeng.com/fukan/shikan/detail_2015_01/20/15308_20_0.shtml, 20.01.2015, geprüft am 12.10.2020.

641 »Ein wichtiger Grund, warum die Gedichte von Yu Xiuhua von den Lesern akzeptiert werden, ist, dass ihre Gedichte die langjährig eingeübten Erwartungen der Menschen an das Lesen von Gedichten erfüllen« (»余秀华的诗之所以能为读者所接受个重要原因是她的诗符合长期以来人们对诗歌的阅读期待«), Li J., Liu Y.: Das Buch der Lieder, Haizi und der Lihua-Stil als Referenz, S. 46.

642 Vgl. You C.: Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion, S. 72.

643 Vgl. ebd., S. 71.

644 Vgl. Li M.: Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives, S. 32.

Alltagsposts, sondern auch zwischen einer Reihe von Shitstorms, auf die Yu mit heftiger Gegenwehr reagiert.

Nachdem der bereits erwähnte Dichter Shizhi Yu öffentlich vorgeworfen hatte, sich in ihren Gedichten nicht in der Weise für ›Volk und Vaterland‹ zu interessieren, wie es für eine:n Dichter:in angemessen sei, konterte Yu beispielsweise mit einem Weibo, der, ebenso wie die Attacken ihrer ›Gegner‹, deutlich *ad hominem* gerichtet ist:

»:D :D Letztes mal wurde ich von Wang Jiabin fertig gemacht, dieses mal von Shizhi. :D :D Der ehrenwerte Herr weiß schon, warum er mich kritisiert: Ich beschäftige mich zwar mit dem Vaterland und dem guten Leben, schaffe es aber außerdem, nicht im Irrenhaus zu landen.«⁶⁴⁵

Seit einer Schizophrenie-Diagnose im Jahr 1973 hat sich Shizhi immer wieder in stationäre Behandlung in einer Psychiatrie begeben müssen. Yu, die selbst von ableistischer Diskriminierung betroffen ist, wendet hier also eine ebensolche gegen eine neurodiverse Person an, um sich über Shizhis Vorwürfe lustig zu machen, aber auch, um seine Implikation, das Politische könne nur im explizit Öffentlichen liegen, und eine Dichterin, die hauptsächlich über ›private Freuden‹ wie Kaffeetrinken oder Sex schreibe,⁶⁴⁶ sei per se als unpolitisch einzuordnen, zu widerlegen: Für Yu ist auch das Bestehen auf einem guten Leben für sich selbst – was konstitutiverweise die Möglichkeit, Gedichte zu schreiben, beinhaltet – ein politischer Akt, der nicht ausschließt, sich zugleich auch um die Repräsentation marginalisierter

645 »:D :D 上次被王家新强奸了一次, 这次又被食指强奸了一次。:D :D 老师批评的对, 我一定关心国家, 关心小康, 而且不进精神病院«, <https://weibo.com/1634106437/FEd4Esvyw>, 13.01.2018, geprüft am 03.11.2020.

646 Shizhis vollständige Kritik an Yu Xiuhua lautet wie folgt: »Ich habe ein Video von Yu Xiuhua gesehen, in dem sie erzählt, ihr idealer Nachmittag bestände aus Kaffeetrinken, Lesen, Plaudern, und Masturbieren/Sex. Ist das nicht furchtbar: Eine Dichterin, die sich in keinerlei Form mit dem Schicksal der Menschheit, dem Schicksal des Vaterlandes auseinandersetzt, eine Dichterin, die vom Land kommt und nirgendwo das Leid der Bauern, ihre Sehnsucht nach einem etwas besseren Leben erwähnt, die das alles vollkommen vergessen hat? Warum hat die Kritik sie berühmt gemacht? Was ist aus der Seriosität der Kritik geworden? Ich bin sehr besorgt. Es ist Teil unserer historischen Verantwortung, uns heute mit diesen Fragen zu beschäftigen. Wer keine Verantwortung für die Geschichte übernimmt, kann sich genauso gut über sie lustig machen, sie als einen einzigen Witz verstehen« (»看过余秀华的一个视频, 她理想的下午就是喝喝咖啡, 看看书, 聊聊天, 打打炮, 一个诗人, 对人类的命运, 对祖国的未来考虑都不考虑, 想都不想; 从农村出来的诗人, 把农民生活的痛苦, 以及对小康生活的向往, 提都不提, 统统忘得一干二净, 这不可怕吗? 评论界把她捧红是什么意思? 评论界的严肃呢? 我很担心。今天严肃地谈这个问题, 是强调对历史负责。不对历史负责, 就会被历史嘲弄, 成为历史的笑话«), www.pearvideo.com/video_1251620, geprüft am 03.11.2020.

Stimmen oder die Verhandlung gesellschaftlicher Ungleichheiten zu bemühen. Einen Tag nach diesem Weibo ergänzt sie, unter ironischem Verweis auf die diskriminierende Art, wie ihre eigene Person in der Presse dargestellt wurde, einen weiteren Gedanken:

»Mein Fehler ist folgender: Einerseits bin ich nicht in der Lage, mich wie ein präntiöses Arschloch zu verhalten, und andererseits bin ich noch weniger bereit, so zu tun, als wäre ich bemitleidenswert! Was ich auch falsch mache: Am unteren Ende der Gesellschaft zu stehen, aber dabei den Kopf hochzuhalten. Ich habe keine Ahnung, ob das Würde ist, es ist einfach, wie ich leben will. Und ein weiterer Fehler besteht darin, dass ich diese Idioten, die glauben, sie stünden über mir, nicht bloßstellen kann. Aber das ist alles nutzlos für mich, die Spastikertante, ich komm da gar nicht drauf.«⁶⁴⁷

Auch Yu selbst führt also ihre Ablehnung durch etabliertere Dichter:innen wie Shizhi auf die Tatsache zurück, dass ihre Gedichte und ihre Person sich nicht in bekannte Schemata einordnen lassen: Weder nimmt sie die (männlich konnotierte) Rolle des Dichters als *public intellectual* (»präntiöses Arschloch«) ein, der sich zu Fragen des »Vaterlands« äußert, noch ist sie bereit, sich auf die Rolle einer *token*-Autorin reduzieren zu lassen, die nur aufgrund ihrer gesellschaftlichen Positionierung von Interesse ist und entsprechend monothematisch vom Leid der marginalisierten Gruppen sprechen soll, denen sie zugeordnet wird.

Yu nutzt ihren Weibo-Account also auch, um sich diskriminierende Bezeichnungen wie die als »Spastikertante« oder »Schlampe« für ihre eigene Selbstbeschreibung anzueignen. So teilte sie etwa im Juni 2022 zu ihrem Geburtstag den folgenden Weibo:

»Heute vor 46 Jahren erblickte eine dahergelaufene Dichterin das Licht der Welt, eine krasse Asoziale, eine, die gegen jede Moral verstößt, eine, die bis zum Gelben Fluss geht und dann immer noch weiter will. Sie ist nicht weniger als die beste Mätresse dieser Welt ;-P ;-P«⁶⁴⁸

Yu verwendet hier eine Reihe von Schmähbegriffen, die relativ schwer ins Deutsche zu übertragen sind und im chinesischen Diskurs eine ungleich heftigere Wirkung

647 »我的过错在于: 我不会装逼, 更不愿意装可怜! 我的过错还在于, 在社会底层, 偏偏高昂着头。我不知道何为尊严, 我只是想如此活着。我的过错还在于: 不能揭发自以为比我阶层高的傻逼。但是这些对我没用, 姑奶奶脑瘫, 想不到啊。«, https://weibo.com/1634106437/FEIG2soDc?from=page_1035051634106437_profile&wvr=6&mod=weibotime&type=comment, 14.01.2018, geprüft am 03.11.2020.

648 »46年前的今天, 世界上诞生了一个九流诗人, 一个超级女流氓, 一个叛经离道者, 一个到了黄河还要游过去的人。她, 这个世界最优秀的情妇 ;-P ;-P«, <https://weibo.com/1634106437/Ln9Cii7Nh>, 06.04.2022, geprüft am 06.09.2022.

haben als in der Übersetzung. »九流« (dahergelaufen) ist die Kurzform einer sprichwörtlichen Wendung, die eine Situation oder einen Ort beschreibt, an dem »alle möglichen« Leute zusammenkommen – mit der Implikation, dass es sich bei diesen um zweifelhafte Personen handle. »流氓« (Asoziale) ist ein Schimpfwort, das sehr negativ konnotiert ist und eine Person bezeichnet, die sich nicht an gesellschaftliche Normen und Moralvorstellungen hält; es wird gelegentlich auch als »Rowdy«, »Hooligan« oder »Proletin« übersetzt, bezeichnet im Chinesischen aber eine Überschreitung und ein Herausfallen aus der Gesellschaft, die weit folgenschwerer und endgültiger sind, als diese deutschen Begriffe nahelegen, weshalb ich mich in der Übersetzung für den ähnlich problematischen, historisch mit massiver Gewalt konnotierten Begriff »asozial« entschieden habe. Ähnlich allerdings wie die deutschen Begriffe ist auch das chinesische »流氓« so deutlich männlich konnotiert, dass Yu ihm ein spezifizierendes »女« (weiblich) voranstellen muss, um klarzustellen, dass sie ein »weiblicher Hooligan« ist. Gerade die Geschlechterverunsicherung, die durch Yus sprachliches Einnehmen einer männlichen Rolle – sei es in Bezug auf Begehren oder in Bezug auf Aggression – entsteht, löst offenbar starke Reaktionen aus, wie auch das folgende Beispiel zeigt.

Denn noch deutlicher als im Schlagabtausch mit Shizhi fällt Yus Wortwahl bei einem Streit mit einer anderen Weibo-Nutzerin, die unter dem Namen »Ting Ting geht ihren eigenen Weg« (婷婷自在独行) publiziert, aus. Ting Ting, die ihrem Weibo-Profil zufolge weder eine größere Follower:innenschaft hat noch zuvor als Teil des öffentlichen Diskurses aufgefallen war, veröffentlichte im Mai 2022 ein Video, in dem sie sich über ein anderes Video empörte, das Yu Xiuhua im Gespräch mit einer Freundin zeigt, die ihr von einem Moment erzählt, in dem ihre fünfjährige Tochter sie danach gefragt habe, woran man erkenne, dass eine Gurke zart und frisch sei, denn man solle ja nur frische Gurken essen.⁶⁴⁹ Aus dem Lachen der beiden Frauen und Yu Xiuhuas Kommentar, sie habe »einige solche Gurken gegessen«⁶⁵⁰ wird deutlich, dass sich dieses Bild als sexuelle Anspielung verstehen lässt. Ting Ting empört sich über diese Anspielung, sowie überhaupt über die Tatsache, dass eine Frau – und vor allem: eine Dichterin – öffentlich über Sex spricht: »Wo hat das noch irgendetwas mit einer Literatin, einer Dichterin zu tun, wo ist das auch nur ein bisschen kultiviert? Nirgendwo. Wirklich nirgendwo. Das klingt wie ein Gangster... Sie sagt das selbst, sie bezeichnet sich selbst als Gangsterin und als Asoziale.«⁶⁵¹ Sie ent-

649 »吃黄瓜你都知道要挑个嫩的。[...] 你自己吃个黄瓜你怎么知道挑嫩的«, https://weibo.com/5069880687/LtfWbB6if?refer_flag=1001030103_, 15.05.2022, geprüft am 08.11.2022.

650 »我是吃这个«, ebd.

651 »这还有一点文人, 怎么是人的, 一点点雅吗? 没有了。啊真的没有了。就跟那个土匪啊他自称她是女土匪, 女流氓啊一样一样的«, ebd. Das Wort »土匪« (Gangster) ist ähnlich schwer ins Deutsche zu übertragen wie der oben erläuterte Begriff 流氓 und wirkt im Chinesischen ebenfalls ungleich heftiger.

setzt sich darüber, dass Yu Xiuhua auf dem Video »auch noch breitbeinig mit weit geöffneten Beinen«⁶⁵² zu sehen sei und wirft ihr vor, »Chinas Mädchen« mit ihrem Beispiel zu verderben: »Wenn sie eine Tochter hätte, würde sie aus ihr ebenfalls eine Gangsterin, eine Asoziale machen. [...] Wenn alle chinesischen Mädchen sich an ihrem Verhalten orientieren würden, dann wäre die Tugend der chinesischen Frauen verschwunden; sie wäre vollständig verloren.«⁶⁵³ Im Anschluss daran liest Ting Ting einige Kommentare anderer Weibo-Nutzer:innen vor, die sie gesammelt hat und in denen sich diese ebenfalls über das Video empören und zum Teil sogar verlangen, Yu Xiuhua solle getötet werden oder sich selbst umbringen.

Yu reagiert auf diesen Angriff mit dem folgenden Weibo, in dem sie Ting Tings Video auch verlinkt:

»Schau dich mal an, du kleine Schlampe, ich habe deinen Vater betrogen, um dich zu gebären, tut mir leid, ich habe dich nicht gut erzogen, am besten bringst du dich um, indem du dir auf die Zunge beißt«⁶⁵⁴

Yu greift hier Ting Tings Anspruch auf, sie müsse eine mutterähnliche Vorbildfunktion für alle ›jungen Mädchen‹ des Landes einnehmen und überspitzt ihn ins Absurde, indem sie sich folgerichtig auch in einer Mutterfunktion für Ting Ting selbst beschreibt, die natürlich wiederum Ting Ting, die sich ja durch ihr Video gerade als besonders tugendhaft inszenieren wollte, als Tochter einer ›Asozialen‹ diskreditiert. Wie unter einigen anderen Weibos, in denen Yu gegen ihre ›Gegner:innen‹ austeilte, kommentieren auch hier Fans und Leser:innen anerkennend ihre Schlagfertigkeit und ihre Fähigkeit, besonders einfallsreich zu fluchen oder zu schimpfen (骂). So schreibt etwa ein:e Nutzer:in: »Ich will von der Meisterin Yu Xiuhua fluchen lernen«, und ein:e andere:r pflichtet bei: »Ich auch :D :D :D Hab das Gefühl, egal, wieviel ich übe, so elegant wie bei ihr wird das bei mir nie«. Weitere Nutzer:innen schreiben beispielsweise: »Schwester, du kannst echt fluchen«; »Die Schwester kann ja krass fluchen, ich liebs« oder »Die Meisterin flucht sehr gut«.⁶⁵⁵

Besonders hervorhebenswert erscheint mir, jenseits dieser Kommentare und der Explizitheit der Hasskommentare, die Yu auch andernorts auf ihrem Weibo-Profil auf sich zieht, dass diese eingebettet sind in ein Profil, in dem direkt danach

652 »两个腿讷还搬开了«, ebd.

653 »如果他有一个女儿就让他去做女土匪, 女流氓。这就是他的思想。如果中国的女人就像都像他这样的思维思想的话, 那这个中国的妇女的美德基本上没有了啊。基本上就是全乱了«, ebd.

654 »看看你这小妹妹, 我骗了你爸生了你, 对不起啊, 没有教育好你, 你应该咬舌自尽才对«, <https://www.weibo.com/1634106437/LuizEANsX#comment>, 23.05.2022, geprüft am 30.05.2022.

655 »我要和余秀华老师学骂人«, »我也是 :) :) :) 感觉我都学不会这么雅的«, »姐姐好会吗«, »姐姐太会骂了, 爱了爱了«, »老师骂得好«, ebd.

und davor sehr klassisch ›poetische‹ Inhalte gepostet werden: So schließt etwa unmittelbar an den oben zitierten Weibo wenige Tage später ein Link zu einem Video an, in dem Yu Xiuhua Gedichte rezitiert und das den Titel »In Zeiten ohne Liebe versenke ich mich in mich selbst« (»没有爱情的时候, 我沉溺于自己«⁶⁵⁶) trägt; und Yus Weibos über Shizhi sind umgeben von anderen, kurzen Beiträgen mit Fotos von intimen Orten, an denen sie gern liest.⁶⁵⁷ Es besteht also auf ihrem Profil, wie auch in einigen ihrer Gedichte, ein Nebeneinander von Vulgarität und Zärtlichkeit, von Bedürftigkeit und Aggressivität, das ich in seiner Weigerung, sich an die Grenzen emotionaler Angemessenheit zu halten, als ein Beispiel für den Einsatz von Verletzbarkeit als Waffe begreife.

3.3.8 Schnittstelle Geschlecht, Klasse, Behinderung: Die sexuelle Frau als Monster

一院子的玉米棒子多么性感

它的黄, 仅仅是一种颜色
 此刻, 我的叙述中断, 在一院子的玉米中间走失
 我是它们其中任何一个都矫情
 我是它们中间任何一个都居心不良
 它们横七竖八, 漫不经心
 好吧, 这样的高傲前我愿意低头
 我粗鲁地把它们想成男人的生殖器官
 我把它踢飞起来, 或者把它们踩扁
 没有谁阻挡我成为一个女王
 我善良地时候, 也会爆米花
 让它们如花地观摩
 -----爱情或者, 寂寞
 其实今年雨水少, 玉米长了虫, 发了霉
 我确定那些虫都是女性
 所以我掐死它们毫无怜悯
 被虫蛀过的玉米棒子被我扔在一边
 ----被恶俗偷过心的人
 怎么配进我的小院

656 <https://www.weibo.com/1634106437/FFxXvuLxW>, 26.05.2022, geprüft am 08.11.2022.

657 Z.B. <https://www.weibo.com/1634106437/FF03vmEan>, 18.01.2018, oder <https://www.weibo.com/1634106437/FFxXvuLxW>, 22.01.2018, beide geprüft am 08.11.2022.

Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben

Dieses Gelb, ist das nur eine Farbe?
 Meine Rede setzt aus, in diesem Moment, geht in einem Hof voller Mais verloren
 Ich weiß genau, jeder einzelne von ihnen ist streitsüchtig
 Ich weiß genau, jeder einzelne von ihnen ist böswillig
 Sie liegen achtlos, kreuz und quer, sich in den Haaren
 Na dann, dieser Stolz wird seinen Kopf vor mir senken
 Ich denke sie unflätig zu männlichen Fortpflanzungsorganen
 Ich kicke sie hoch, oder trample sie platt
 Niemand wird mich daran hindern, eine Göttin zu sein
 Und wenn ich nett bin, mache ich Popcorn
 Zeig ihnen, was eine Blume ist
 – Liebe oder, Einsamkeit
 Tatsächlich war wenig Regen dieses Jahr, der Mais hat Käfer, hat Mehltau
 Ich weiß genau, dass alle diese Käfer weiblich sind
 Darum erwürge ich sie ohne jedes Mitleid
 Die Maiskolben, die von den Käfern angefressenen wurden,
 Werden von mir auf die Seite geworfen
 – Leute, deren Herz von Unsitte geholt wurde
 Wie passen die bitte in meinen kleinen Hof⁶⁵⁸

Dieses Gedicht postete Yu Xiuhua nicht auf ihrem eigenen Weibo-Kanal, sondern, zusammen mit einem weiteren Gedicht, in einem Lyrik-Diskussionsforum auf der Plattform *Tianya* (天涯诗会). Ihr Beitrag weist am 4. November 2022 auf den ersten Blick lediglich 601 Views und acht Kommentare auf; da jedoch, wie die Viralitätsgeschichte von *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* zeigt, die Verbreitung und Kommentierung eines Gedichts im chinesischen Internet stattfinden kann, ohne dass sich diese Zirkulation am Originalpost zeigt, ist schwer auszumachen, ob diese vergleichsweise niedrigen Aufrufzahlen der tatsächlichen Popularität des Gedichts entsprechen. Das zweite Gedicht, das Yu in ihrem Beitrag direkt an *Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben* anschließt, trägt den Titel *Ein Liebesbrief an Jiang Ziya* (姜子牙的一封信) und richtet sich damit an eine mythische Figur, die sowohl mit dem klassischen chinesischen Literaturkanon als auch mit der daoistischen Tradition eng verbunden ist.⁶⁵⁹ Wiederum stehen hier also vulgäre Bilder und deutliche

658 Yu Xiuhua 余秀华: »Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben 一院子的玉米棒子多么性感«, <https://bbs.tianya.cn/m/post-poem-365908-1.shtml>, 19.08.2012, geprüft am 04.11.2022, meine Übersetzung.

659 Jiang Ziya soll im 11. Jahrhundert v.u.Z. gelebt und als Berater der Könige von Zhou tätig gewesen sein, die mit seiner Hilfe den illegitimen letzten Herrscher der vorhergehenden Shang-Dynastie stürzten. Jiangs Schriften vertreten Geduld und das Warten auf den richtigen Moment als Schlüssel zum politischen und militärischen Erfolg (eine sprichwörtliche

Äußerungen eines nicht-normativen sexuellen Begehrens in direkter Nähe zu hochkulturell oder klassisch konnotierten Elementen. Die wenigen Kommentare unter den beiden Gedichten sprechen dafür, dass dies bei den ursprünglichen Leser:innen durchaus Irritationen hervorgerufen hat; so schreibt etwa eine Person mit dem Nutzernamen »Klirrende Gläser« (叮当的杯子): »Dieser Hof voller Maiskolben löst bei mir ganz schön Unbehagen aus«⁶⁶⁰.

Es handelt sich offenbar um ein Gedicht, das in mehrfacher Hinsicht verunsichert, denn über den Umweg des Alltäglichen und der autobiografischen Bekenntnis wird sich hier auch dem Unheimlichen, Abjekten, Monströsen zugewandt – eine Bewegung, die sich in Yu Xiuhuas Gedichten immer wieder beobachten lässt.⁶⁶¹ Zu ihr gehört in diesem Fall eine sexuelle Fantasie, die zwar bildlich naheliegend, aber vielleicht gerade deswegen irritierend ist: die Assoziation von Maiskolben mit Penis. Die spezifische Vulgarität dieses Bildes ist auch der Tatsache geschuldet, dass es sich beim Maiskolben keineswegs um ein etabliertes Phallussymbol handelt – wie etwa der Turm, die Banane oder, in der Chatsprache der letzten Jahre, das Auberginen-Emoji – und seine Umdeutung als »männliches Fortpflanzungsorgan« darum einen Blick auf die Welt suggeriert, der so sehr von Begehren strukturiert wird, dass er im Alltäglichsten und Nebensächlichsten das Sexuelle anzusiedeln vermag.⁶⁶² Daraus resultiert eine doppelte Perspektivverschiebung: Einerseits wird eben dieser Alltag verunsichert, weil potenziell sexuell aufgeladen. Andererseits wird das Sexuelle profaniert, weil es sich plötzlich in der (unhygienischen, ungeschützten) Umgebung eines landwirtschaftlichen Hofes in Form von verschimmelten Maiskolben materialisiert. Fetischisiert und zerfallend zugleich ist der Maiskolben ein perfektes Objekt:

gewordene Legende über ihn besagt, er habe beim Angeln keinen Angelhaken verwendet, mit der Aussage, die Fische würden von selbst zu ihm kommen, wenn sie bereit seien); er wird daher häufig als daoistischer Weiser eingeordnet. Jiang spielt auch eine zentrale Rolle im oben erwähnten klassischen Roman *Investitur der Götter*, in dem der Höchste Ehrwürdige des Dao ihm für den Kampf gegen den Herrscher von Shang einen Davidshirsch an die Seite schickt, auf dem er in die erfolgreiche Schlacht reitet. In Yu Xiuhuas Gedicht wird er interessanterweise als schwul (同性恋) imaginiert, und die Sprecherin im Gedicht tritt in vergebliche Konkurrenz zu seinem (behaupteten) Geliebten, dem König von Zhou: »Bruder Jiang, dein Angelhaken wird keinen weiteren König fangen/aber er kann mich fangen/ich bin schöner als König Wen von Zhou« (»姜哥哥你的鱼钩再钓不到一个王/但可以钓到我/我比周文王更好看«).

660 »这一院子的玉米棒子让人有点别扭~«, <https://bbs.tianya.cn/m/post-poem-365908-1.shtml>, zuletzt geprüft am 04.11.2022.

661 Auch Jennifer Nunes beschreibt eine Kombination aus »unsettling imagery, deceptively simple language, and confessional, intimate mode of first-person narration« als Markenzeichen von Yus Gedichten (J. Nunes: *Sitting with Discomfort*, S. 28).

662 Dies gilt umso mehr, als Mais eine sehr verbreitete, weil einfach anzubauende Feldfrucht ist.

Er ruft sowohl Faszination als auch Ekel, in jedem Fall aber das Gefühl hervor, das hier eine existenzielle Grenze überschritten wird.⁶⁶³

Dabei sind die Perspektive des lyrischen Ichs und sein Verhältnis zu diesem Abjekt ebenfalls von Unsicherheit, von einem potenziellen Einbruch des Unheimlichen geprägt. Diese Beunruhigung zeigt sich zunächst in der Ambivalenz der Maiskolben selbst, denen etwas Bedrohliches und damit letztlich auch eine Handlungsfähigkeit zugeschrieben wird, wenn es heißt, »jeder einzelne« von ihnen sei »streitsüchtig« oder »böswillig« (Vers 3 und 4). In einer wörtlichen Übersetzung der chinesischen Formulierung wird die *agency*, der Subjektstatus der Maiskolben sogar noch deutlicher, denn »它们中间任何一个都居心不良« bedeutet wörtlich: »Jeder einzelne unter ihnen beheimatet böse Absichten in seinem Herzen«⁶⁶⁴. Erneut lässt Yu hier also Objekte zu Aktanten werden; wie in *Nachmittags, bin einmal gestürzt* werden ihr die Gegenstände zu wortwörtlichen Gegnern. Elemente der Beunruhigung und der Transgression zeigen sich aber auch auf der sprachlichen Ebene des gesamten Gedichts, in dem ein mehrfacher Wechsel von Registern vorgenommen wird, zum Teil abrupt innerhalb derselben Zeile, zum Teil mit derart weiten Sprüngen, dass diese Sprünge fast wie Fehler wirken: von formalsprachlich zu kolloquial, von sprichwörtlich zu sprachspielerisch oder sogar sprachexperimentell.

Formal- oder schriftsprachlich erscheint etwa die Formulierung »我的叙述中断« (»Meine Rede setzt aus«) im zweiten Vers, denn sowohl »叙述« (»Rede/Erzählung/Schilderung«) als auch »中断« (»abbrechen/unterbrechen/aussetzen«) verfügen über Synonyme, die in der gesprochenen Sprache häufiger vorkommen, und sind somit deutlich schriftsprachlich konnotiert. Direkt in der folgenden Zeile findet sich dann mit »我是« (»Ich weiß genau«, wörtlich: »Ich bin«, ähnlich etwa dem Englischen »I'm positive«) eine Formulierung, die normalerweise nur in der gesprochenen Sprache vorkommt und sich fast schon dem Slang zurechnen lässt. Eine solche umgangssprachliche Formulierung stellt auch das »好吧« (»Na dann/Also gut/Okay«) im sechsten Vers dar, auf das unmittelbar in der nächsten Zeile wiederum mit »生殖器官« (»Fortpflanzungsorgane«) ein formalsprachlicher Begriff folgt. Zwischen diesen Sprüngen finden sich sprichwörtliche, stehende Wendungen, wie das im letzten Abschnitt erwähnte »居心不良« (böse Absichten im Herzen beheimaten) oder »横七竖八« (»durcheinander/kreuz und quer«, wörtlich: »waagrecht sieben, lotrecht acht«) in der fünften Zeile. Mit ihrer etablierten

663 Für eine genauere Erläuterung des Abjektbegriffs, den ich von Julia Kristeva übernehme, siehe Kapitel 1.4.2.

664 Ich habe mich für eine zusammenfassende Übersetzung des zweiten Satzteils entschieden, weil die chinesische Phrase »居心不良« (böse Absichten im Herzen beheimaten) eine stehende Formulierung ist, die sich im Original nicht als die lange, vielleicht etwas überzogen bildliche Ausdrucksform liest, die in der deutschen Übersetzung daraus entsteht, sondern aufgrund ihrer Lexikalisierung ganz einfach wie ein gewöhnliches Adjektiv.

Bildlichkeit lassen diese Wendungen wiederum ein anderes Register anklingen, nämlich das einer (literarischen) Tradition, die sich eher am bildungsbürgerlichen denn am avantgardistischen Ende des Spektrums befindet.

Mit derart lexikalisierten Metaphern wird allerdings im weiteren Verlauf des Textes auch gespielt, beispielsweise in Vers 10 und 11, wo es heißt: »我善良地时候, 也会爆米花/让它们如花地观摩« (»Und wenn ich nett bin, mache ich Popcorn/zeig ihnen, was eine Blume ist«). Dieses Bild eines aggressiven, dominierenden Umgangs mit den Maiskolben hat im Kontext der Geschlechterpolitik dieses Gedichts, in der das lyrische Ich als »Göttin« und die Maiskolben als »männliche Fortpflanzungsorgane« definiert werden, eine ganz eigene Drastik; schließlich beinhaltet die Produktion von Popcorn, die Körner herauszutrennen, zu trocknen und unter großer Hitze platzen zu lassen – nur, um daraus einen Snack herzustellen, den man nebenbei »vernascht«. Auf einer sprachlichen Ebene verbirgt sich hinter diesem Bild aber auch ein Spiel mit dem chinesischen Wort für Popcorn, denn 米花 bedeutet wörtlich übersetzt »Maisblume« (in Anspielung auf die blütenähnliche Form des aufgesprungenen Maiskorns). Die Blume wiederum ist in der chinesischen Literaturtradition, aber auch in der ganz normalen Alltagssprache, ein festes Symbol für Weiblichkeit und weibliche Schönheit, häufig mit anzüglichen Konnotationen: So heißt etwa der Rotlichtbezirk »Blumenstraße« (花街), Sexarbeiterinnen werden als »Blumenmädchen« (花娘) und ihre Pseudonyme als »Blumenname« (花名) bezeichnet.

Wenn das lyrische Ich in der darauffolgenden, elften Zeile schreibt, dass es den Maiskolben bzw. dem Popcorn zeigen werde, »was eine Blume ist« (»让它们如花地观摩«, wörtlich: »werde sie blumig zuschauen und lernen lassen«), dann klingt also auch die patriarchale Konstruktion von Feminität an, die im chinesischen Kontext mit der »Blume« verbunden ist und hier antagonistisch auf die Maiskolben als Phalussymbole übertragen wird. Diese werden nun als »Maisblumen« entmännlicht, während das lyrische Ich, durch seine lebenslange Erfahrung mit weiblicher Sozialisation darin geübt, ihnen zeigt, was es bedeutet, mit weiblichen Rollenerwartungen konfrontiert zu sein – was es heißt, eine »Blume« zu sein. Zusätzlich wechselt in dieser Formulierung auch ein weiteres Mal das Register, denn »观摩« (»zuschauen und lernen/nachahmen«) ist nicht nur eine eher formalsprachliche Formulierung, sondern auch eine Vokabel, die im maoistischen Propagandadiskurs häufig zum Einsatz kommt, wenn es um die Vermittlung der »richtigen« Ideologie geht.

Ähnlich häufig wie die Register wechselt das Gedicht den Rhythmus: Während sich einige Passagen durch ein fließendes Parlando auszeichnen (etwa der dritte und vierte Vers, in dem dieser Eindruck durch die erwähnte umgangssprachliche Formulierung »我是« noch verstärkt wird), haben andere ein eher stockendes, stotterndes Tempo. Dies wird erzeugt durch das Einfügen von attributiven Ergänzungen, die im Chinesischen mithilfe der Partikel 的/地 (ausgesprochen: »de«) jeweils vor den Satzteil gestellt werden, den sie ergänzen, oder durch die Verwen-

dung der ebenfalls die Satzreihenfolge verschiebenden Partikel 把 (ausgesprochen: »bǎ«). Ein Beispiel für diesen stotternden Rhythmus stellt die verhältnismäßig lange siebte Zeile des Gedichts dar. Hier erscheint zunächst die Partikel 地 als Adverbialmarker, dann die Partikel 把, um die Satzreihenfolge so ändern zu können, dass der Vers auf dem formalsprachlichen »Stolperwort« »Fortpflanzungsorgane« enden kann, und schließlich die Partikel 的 als Possessivanzeiger:

我粗鲁地把它们想成男人的生殖器官

Wǒ | cūlǔ de | bǎ tāmen | xiǎng chéng | nánrén de shēngzhí qìguān

Ich | grob/vulgär/bäurisch de | bǎ sie | denken zu | Männer de Fortpflanzungsorgane

Ich denke sie unflätig zu männlichen Fortpflanzungsorganen

Besonders am Ende des Gedichts fallen außerdem zwei komplexe, ungewöhnliche Passiv-Formulierungen auf. Das Passiv ist im Chinesischen eine relativ selten gebrauchte grammatikalische Form, die gebildet wird, indem man die Partikel 被 (ausgesprochen: »bèi«) sowie ggf. den Akteur, der die Handlung vollzieht, die sich auf das passivierte Subjekt auswirkt, als Attribut vor das Subjekt setzt, wobei die Attribuierung wiederum mit einem 的 beendet wird. Der Satz wird also auch hier relativ lang und erfordert ein Umdenken in der normalen Satzreihenfolge, weil das sinnentscheidende Nomen erst am Ende des Satzes oder Satzteils auftaucht. Im sechzehnten und siebzehnten Vers kommt diese komplizierte Formulierung gleich dreimal vor:

被虫蛀过的玉米棒子被我扔在一边
----被恶俗偷过心的人

Bèi chóng zhùguò de | yùmǐ bàngzi | bèi wǒ rēng zài yībiān
– Bèi èsú tōuguò xīn de | rén

Bèi Käfer hineinfressen de | Maiskolben | bèi ich werfen auf die Seite
– Bèi Unsitte geholt haben das Herz de | Leute

Die Maiskolben, die von den Käfern angefressenen wurden, werden von mir auf eine Seite geworfen
– Leute, deren Herz von Unsitte geholt wurde

Diese ungewöhnliche und umfangreiche Passivierung kann, wie die Verunsicherung der Subjekt-Objekt-Grenze in Yus Gedichten, als eine Kritik des autonomen Subjektbegriffs gelesen werden; in jedem Fall sie ruft ein Gefühl des latenten Aus-

gesetzt-Seins, der potenziellen Verletzbarkeit, hervor.⁶⁶⁵ Durch den stockenden Lesefluss stellt sich zudem ein Rhythmus ein, der immer wieder neu ansetzen muss und damit ebenso ›strauchelt‹, wie Yu es für ihre von zerebraler Lähmung definierte Welt beschreibt.

Zur grundlegenden Atmosphäre der Verunsicherung oder Beunruhigung im Gedicht trägt auch bei, dass die den Text durchziehende Gewalt sich in ganz unterschiedliche Richtungen richtet, denn sie wird von der Sprecherin ebenso wie von ihrer Umwelt ausgeübt. Als radikal-feministisches Schwanz-ab-Gedicht lässt sich »Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben« jedenfalls nur eingeschränkt lesen, denn auch den weiblichen Käfern, die in den Maiskolben sitzen, gilt die Aggression des lyrischen Ichs. Diese werden bezeichnenderweise nicht zerquetscht (wie es bei Käfern naheliegen würde) oder zertrampelt (wie die Maiskolben), sondern erwürgt – eine Tötungsart, die wiederum einen Subjektstatus impliziert, denn erwürgt werden normalerweise nur Menschen. Wenn das lyrische Ich sich in diesem Gedicht zu einer Göttin erhebt, dann also offenbar zu einer Rachegöttin mit ambivalent-dionysischen Zügen, die sich in die ›klassische‹ Konzeption eines bürgerlich-liberalen Feminismus ebenso wenig einfügen lässt wie Ianina Ilitcheva mit ihren Unterwerfungs- und Gewaltfantasien oder Dodie Bellamy mit ihrer Sehnsucht nach Trash und den Symbolen von ›Unterschichtsweblichkeit‹.

Tatsächlich besteht eine potenzielle Widerständigkeit von Yus Schreiben möglicherweise gerade darin, dass sie *in alle Richtungen* ›austeilt‹: Das lyrische Ich bewegt sich in ihren Gedichten durch eine Welt, in der Sexualität von Aggressivität und Gewaltstrukturen durchdrungen ist. Das lässt sich als eine durchaus realistische Analyse von Sexualität in der ›realen‹ Welt lesen – und macht durch die Anerkennung dieser Verbindung von Sexualität und Gewalt ein Sprechen über und Verhandeln von real existierendem Begehren mit all seinen ›Unsauberkeiten‹ überhaupt erst möglich. Verletzbarkeit, Aggressivität und Überschreitung sind also bei Yu ebenso wie bei Bellamy oder Ilitcheva keine Gegensätze, sondern konstituieren sich zeitgleich und miteinander. So bleibt letztlich auch ambivalent, wer die vom Übel zerfressenen ›Leute‹ in den letzten beiden Zeilen sind. Handelt es sich um eine Selbstansprache des lyrischen Ichs? Um die weiblichen Käfer, die es aus dem Weg räumt? Oder um die verdorbenen Maiskolben, die es aussortiert?

Wie das virale Gedicht *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln* und einige weitere Gedichte, die von einer deutlichen, zum Teil ins Vulgäre oder Transgressive reichenden

665 Auch Jack Halberstam denkt im Rahmen seiner Formulierung von Negation, Passivität und Masochismus als alternative feministische Haltungen über das Passiv als Form mit transformatorischem Potenzial nach: »The passive voice that is the true domain of masochistic fantasy [...] might just be a transformative voice for feminism« (J. Halberstam: *The Queer Art of Failure*, S. 144). Ich greife Halberstams Gedanken zur Verweigerung von Subjektivierung und zum Bestehen auf Verletzbarkeit in Kapitel 4.1 noch einmal ausführlicher auf.

Sexualität gekennzeichnet sind, ist auch *Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben* in keiner von Yu Xiuhuas offiziellen Buchpublikationen enthalten. Die Einhegung dieses und anderer »aggressiv« begehrender Gedichte im öffentlichen Bild von Yu, das ihre Verlage offenbar zu zeichnen versuchen, belegt, wie effektiv dieser Aspekt der von ihr eingesetzten Verletzbarkeit tatsächlich ist. Er scheint so unbequem, so irritierend abjekt zu sein, dass er aus den »offiziellen«, gedruckten Büchern getilgt werden muss. Die Irritation, die sich in dieser kuratierenden Auswahl ausdrückt, hängt auch mit Yus Positionierung als Frau mit Behinderung und aus einer niedrigen sozialen Klasse zusammen. Die Überschreitung von Sexualitäts- und Begehrensnormen, die sie in ihren Gedichten und Weibos vornimmt, ist offenbar so tiefgreifend, dass ihre Texte ein Gefühl des Monströsen auszulösen vermögen.

Dabei sind explizite Dartstellungen von Sexualität in der chinesischen Gegenwartsliteratur eigentlich alles andere als neu; neben den oben erwähnten »Sextagebüchern« von Autorinnen wie Wei Hui oder Mian Mian gibt es auch eine Reihe von Vorläufer:innen innerhalb der chinesischen Gegenwartslyrik. Dazu zählt eine Gruppe von Dichter:innen, die sich Ende der 1990er Jahre unter dem Namen *Lower-Body-Gruppe* 下半身 formierte und der auch der Yu-Xiuhua-Kritiker Shen Haobo angehört,⁶⁶⁶ sowie eine Vielzahl weiterer Strömungen, die unter dem Label *Low Poetry Movement* (低诗歌运动) firmieren.⁶⁶⁷ Das (neu) Schockierende in Yus Texten ist also offenbar nicht die Darstellung von Sexualität oder von weiblichem Begehren *an sich*,

666 »Since it appeared in 1999, the Lower Body group has been primarily associated with writing in graphic terms about sex [...]. Poems such as Yin Lichuan's »Why Not Make It Feel Even Better?« (Wei shenme bu zai shufu yixie ne?), Nanren's »Viagra Gains Entry to the Chinese Market« (Weige zhun ru Zhongguo shichang), and many of those in Shen Haobo's poetry collections »A Handful of Tit« (Yi ba hao ru) and »A Great Evil Hidden in the Heart« (Xin can da e) contain both direct and indirect references to sex and the sexualized body. They proclaim that rather than something to be hinted at with allusions and euphemisms, sex can be a source of pride, provocation, and in-your-face avantgarde positioning. At the same time, the lower body's function as the primary location of sexual (rather than intellectual) activity is also metaphorical, symbolizing the group's resistance to the moralizing tendencies of Chinese intellectuals on display in much modern Chinese literature«, H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 70–71. Für eine ausführliche Besprechung der Aktivitäten und Poetiken der Gruppe, siehe weiterführend: M. van Crevel: *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, S. 305–383.

667 »On the internet, the blasé attitude toward sex and violence displayed in some poems of the Lower Body group has been challenged by even more »cutting-edge« poetry groups that demonstrate a radical approach toward Earthly poetics and have been collectively labeled the Low Poetry Movement (Di shige yundong or Di shichao). Like many Third Generation and post-1970s poets, Low Poetry writers adopt a colloquial, matter-of-fact tone of voice in their poetry and embrace the ugly side of life in contemporary China: topics such as death, disease, destruction, decomposition, poverty, oppression, depression, and defecation all loom large. Low Poetry is closely connected to the media dynamics of the Internet and represents one of the more intriguing aspects of what is known as »Internet poetry« (wangluo shige)«, H. Inwood: *Verse Going Viral*, S. 39.

sondern, dass hier eine Frau mit niedrigem Klassenhintergrund und Behinderung von ihrem Begehren spricht – und dies in einer Sprache, die sich von derjenigen ihrer Vorläufer:innen deutlich unterscheidet.⁶⁶⁸ Letzteres stellt insofern ein Problem für die Lower-Body-Dichter:innen und auch für ihnen nachfolgende Gruppierungen wie etwa die *School of Rubbish/Trash Poets* dar, als diese Direktheit, Rohheit und ›Volksnähe‹ exklusiv für sich reklamieren, um sich von vermeintlich etablierteren, ›intellektualistischen‹ Dichter:innen abzugrenzen und zu distinguieren.⁶⁶⁹ Mit Yu aber steht ihnen nun plötzlich eine Dichterin gegenüber, die tatsächlich in jederlei Hinsicht ›aus dem Volk‹ bzw. ›von ganz Unten‹ ist – und auf eine Art und Weise schreibt, die sich grundsätzlich von ihnen unterscheidet. Im Gegensatz zur ausgestellt ›unkonventionellen ›Anti-Poesie‹ zahlreicher Internetdichter:innen⁶⁷⁰ widmet sich Yu einem Schreiben, das auf den Schutzschild ostentativer Avantgarde verzichtet – und sich genau damit zugleich verletzbar macht und provoziert.

Verstärkend hinzu kommt, dass sich in Yus gesellschaftlicher Positionierung zwei diskursive Figuren treffen, denen auf unterschiedliche Weise eine abjekte oder monströse Sexualität zugeschrieben wird: Auf der einen Seite das diskursive Paradoxon der begehrenden Frau mit Behinderung, deren Sexualität historisch entweder abgestritten und gewaltvoll ausgelöscht (Stichwort Zwangssterilisierung), oder hypersexualisiert als ›unersättliches‹, alles verschlingendes, tierisches Begehren dargestellt worden ist;⁶⁷¹ auf der anderen Seite die hyperfeminin-vulgäre Frau aus der Unterschicht, der eine ungezügelter und unzivilisierte Sexualität zugeschrieben wird. Sie manifestiert sich in Schimpfnamen wie *Bratze* oder *Schickse*, klingt in Dodie Bellamys *Reclaiming* ihrer Südstaaten- und Unterschichtsherkunft

668 »Her direct expression of her own sexuality, as a disabled person and as a woman, is a subversive, shocking move in a Chinese context that is at least in part a means of claiming a more normative, visible (hetero)sexuality«, J. Nunes: *Sitting with Discomfort*, S. 30.

669 Zu diesem seit der sogenannten »Panfeng Polemic« in den 1990er Jahren immer wieder öffentlichkeitswirksam eskalierenden Konflikt, siehe: M. van Crevel: *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, S. 399–458.

670 »不少网络诗人«反诗歌»的标新立异«, Chen S.: *Begrenzen und Hypen*, S. 204.

671 Wie Margrit Schildrick festhält, werden Menschen mit Behinderung in zahlreichen Diskursen als »either asexual or, the complete opposite, sexually out of control and requiring management« dargestellt (M. Schildrick: *Sex*, S. 166). Diese doppelte Entnormalisierung behinderter Sexualität hat ihren Ursprung in der gemeinsamen Herausbildung der modernen Begriffe von Heterosexualität und Nichtbehinderung/able-bodiedness (vgl. R. McRuer: *Sexuality*, S. 167). Während frühere Diskurse behinderte Sexualität vor allem als unkontrollierbar und monströs konstruierten, hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine weitere Verflechtung von Sexualität und Behinderung etabliert, und zwar »a[n] intertwining [...] not of pathological excess but of the seemingly paradoxical notion that disabled people are outside of the system of sexuality altogether. Disabled people often have been discursively constructed as incapable of having sexual desires or a sexual identity, due to their supposed ›innocence« (ebd., S. 168).

an, und findet sich idealtypisch definiert in der von José Muñoz beschriebenen kubanischen Figur der *chusma*:

»[C]husmería is a form of behavior that refuses standards of bourgeois comportment. Chusmería is, to a large degree, linked to stigmatized class identity. Within Cuban culture, for instance, being called *chusma* might be a technique for the middle class to distance itself from the working class; it may be a barely veiled racial slur suggesting that one is too black; it sometimes connotes gender nonconformity. [...] The prototypical *chusma's* sexuality is deemed excessive and flagrant – again, subverting conventions. There is something monstrous about the *chusma*.«⁶⁷²

Mit ihrer »vulgären« Übernahme einer aktiven, aggressiven Sexualität, die normalerweise mit Männlichkeit konnotiert ist und zugleich die Grenzen des bürgerlich angemessenen Verhaltens überschreitet, fällt Yu geradezu perfekt in den Definitionsbereich der *chusma*. Zugleich dürfte sie, den gängigen Diskursen behinderter Sexualität zufolge, eigentlich *gar kein* sexuelles Begehren empfinden, ja, nicht einmal wirklich Weiblichkeit performen.⁶⁷³ Der Skandal, das eigentlich Transgressive von Yus Schreiben besteht also letztlich darin, als behinderter und damit desexualisierter weiblicher Körper ein Begehren für sich zu reklamieren und ohne Rücksicht auf »Angemessenheit« zu beschreiben:

»Yu Xiuhua's interest in the impaired body as site for exploration extends beyond gender and ability status to notions of desire and sexuality, the logical extension of her frank treatment of *the disabled female body as significant, meaningful, and complex; subject to pain; but more often providing insights, enlightenment, and meaning*. [...] Rosemarie Garland-Thomson notes that »cultural stereotypes imagine disabled women as asexual, unfit to reproduce, overly dependent, unattractive – as generally removed from the sphere of true womanhood and feminine beauty.« This holds true for China, where Yu's status as the »cerebral palsy poet« has meant that her poetry draws attention because it is written by a person not typically associated with sexuality, and not seen as having sexual desires – the asexuality to which Garland-Thomson refers.«⁶⁷⁴

672 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S. 182. Muñoz deutet die Aneignung der Bezeichnung als *chusma* als eine der vielfältigen Formen von *Disidentification*, einer Technik, auf die ich im folgenden Kapitel noch einmal im zusammenfassenden Überblick der literarischen Strategien, mit Verletzbarkeit zu arbeiten, zurückkomme.

673 Vgl. R. Garland-Thomson: *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, S. 17.

674 S. Riep: *Body, Disability, and Creativity in the Poetry of Yu Xiuhua*, S. 40, meine Hervorhebung.

Yu gesteht ihrer Versehrung also ein Potenzial für Erkenntnis und Bedeutung zu; ihre Behinderung ist in ihrem Schreiben nicht Ausdruck von Verletzlichkeit und Opferstatus, sondern von Verletzbarkeit: einem (Körper-)Wissen und einer Kompetenz, auch und gerade in Bezug auf Begehren und Sexualität.

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

4.1 Mit Verletzbarkeit arbeiten Ein Modus, drei Strategien

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

1 P. Lejeune: Der autobiografische Pakt.

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

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

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

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

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

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

4 Ebd.

5 Siehe hierzu detaillierter Kapitel 1.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zugleich tritt Verletzbarkeit hier quasi als Nebeneffekt des ästhetischen und politischen Werts auf, der Ehrlichkeit, biografisch untermauerter Wahrheit und Authentizität zugeschrieben wird. Sie entsteht durch einen Akt der *Parrhesia*, des Wahrsprechens, der eine dauerhafte und selbstverpflichtende Bindung des sprechenden Subjekts an seine Aussage beinhaltet. Ich übernehme diesen Begriff von Takeo Rivera, der ihn, wiederum unter Rückgriff auf ein Konzept Michel Foucaults¹⁵, als zentrale Ästhetik im (englischsprachigen) Poetry Slam herausgearbeitet hat. Riveras Gedanken erscheinen mir produktiv auf das hier entwickelte Konzept von radikaler Verletzbarkeit übertragbar, weil er Slam-Lyrik, ausgehend von Interviews, die er mit Slam-Dichter:innen geführt hat, ebenfalls nicht nur als repräsentativ, sondern als aktiv *subjekt-konstituierend* und in lebensweltliche Zusammenhänge außerhalb des unmittelbaren Aufführungskontextes eingebunden beschreibt.¹⁶ Auch Slam-Lyrik ließe sich so als eine radikal verletzbare Literatur beschreiben, insofern, als sie für die von Rivera befragten Dichter:innen »not just representational, but a coming in-

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

14 J. Hedvá: *Sick Woman Theory*.

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

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

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

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

Entsprechend benennen die interviewten Slammer:innen »vulnerability« und »self-sacrifice« im Sinne eines öffentlichen Zulassens dieser Verletzbarkeit als die wichtigsten ästhetischen Werte von Spoken-Word-Lyrik.²⁰ Die Authentizitätsforderung, die mit diesen Werten einhergeht, kann allerdings auch ambivalent sein oder sogar ins Problematische kippen, wenn sie dazu beiträgt, den Hunger der Mehrheitsgesellschaft nach authentischen Selbstdarstellungen der »Unterdrückten« zu befriedigen, die dann wiederum darauf festgeschrieben werden, dass alle ihre Äußerungen stets nur biografisch (und damit: partikular) zu lesen und zu erklären sind. Javon Johnson beschreibt diesen authentizitätsästhetischen *double bind* exemplarisch am Beispiel Schwarzer Poetry-Slammer:innen²¹; auch im medialen Hype um Yu Xiuhua sind derartige Kippmomente deutlich erkennbar.

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

17 Ebd., S. 118.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 119–120.

20 Ebd., S. 119.

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

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

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

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

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

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

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

23 Ebd., S. 43.

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

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

26 J. Muñoz: *Disidentifications*.

27 Ebd., S. 185.

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

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

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

28 Ebd., S. 11–12.

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

30 Ebd., S. 194.

31 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Ebd., S. 137.

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

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

41 Ebd., S. 139–140.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die auffällig internationale kulturpessimistische Einigkeit dieser Stimmen lässt sich als Konsequenz der zunehmenden Sichtbarkeit einer literarischen Kultur verstehen, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten nicht nur, aber auch in der technischen und sozialen Umgebung von Social-Media-Plattformen herausgebildet hat. Im Kontext des anglophonen Memoir Booms und der gegenwärtigen Popularität von Autofiktion, Autotheorie und Autoethnografie⁴⁷ in unterschiedlichen Sprach-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

die Authentizitätsästhetik auf Social-Media-Plattformen an (literarische) Traditionen an, die bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten von Gruppen entwickelt wurden, die das moderne Literatursystem typischerweise marginalisiert. Dazu gehören performative Gattungen wie Spoken Word und Poetry Slam als Schwarze Literaturformen⁵⁵ ebenso wie die traditionell als weiblich und unliterarisch abgewerteten Formen Tagebuch, Klatsch und Plauderei.⁵⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Honesty as an aesthetic priority? The *function* of poems? «⁶²

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Ebd., S. 228.

65 Ebd.

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

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

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

4.3 Und wie lesen wir das jetzt?

Radikale Verletzbarkeit und die Gutenberg-Klammer

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

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

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

69 M. Aras: Nicht mitgemeint.

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

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

Albrecht Koschorke beschreibt in seiner Studie zur gleichzeitigen, miteinander verbundenen Entstehung von bürgerlicher Subjektivität und Schriftkultur die »Interdependenz von technischer Medialität und Semiose«⁷¹. Dabei verknüpft er die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft mit der aufkommenden Hegemonie von Schriftsprache und Schreiben als neuer Normalform sprachlichen Handelns⁷² und verweist, wie andere Autor:innen auch,⁷³ auf die grundlegende Bedeutung der medialen und technologischen Umbrüche gegen Ende der Frühen Neuzeit für die Entstehung der modernen Begriffe von Autorschaft, Werk und Literaturbetrieb.⁷⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

82 Ebd., S. 62.

83 Vgl. ebd., S. 63–65, 67.

84 Ebd., S. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 L. Sauerberg: Preface, S. 80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

99 Ebd.

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

101 Ebd., S. 258.

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

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

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

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

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

Literatur

Primärquellen

Bellamy, Dodie

- the buddhist, Portland: Publication Studio 2011.
- Academona, San Francisco: Krupskaya 2006.
- »Low Culture. Sex/Body/Writing«, in: Mary Burger, Robert Glück, Camille Roy, Gail Scott (Hg.), Biting the Error. Writers Explore Narrative, New York: Coach House Books 2011, S. 226–237.
- When the Sick Rule the World, Cambridge: Semiotext(e) 2015.
- »About«, <https://www.belladodie.com/about>, geprüft am 09.03.2022.
- »My Mixed Marriage«, <https://www.villagevoice.com/2000/06/20/my-mixed-marriage/>, 20.06.2000, geprüft am 07.03.2022.

Ilitcheva, Ianina

- @blutundkaffee [Twitterprofil], <https://twitter.com/blutundkaffee>, geprüft am 21.12.2022.
- 183 Tage, Wien: Kremayr & Scheriau 2015.
- @blutundkaffee. 2012–2016, hg. Christiane Frohmann, Rick Reuter, Berlin: Frohmann 2017.
- ich sehe die einsamkeit vor mir und sie ist leicht, hg. Rick Reuter, München: hochroth 2018.
- »183 Tage, 2012–2013«, http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/over_view?A_ids=1396&a_index=0, geprüft am 18.11.21.

Yu Xiuhua 余秀华

- [Weibo-Profil], <https://www.weibo.com/u/1634106437>, geprüft am 21.12.2022.
- @yuxiuhuashige123 [WeChat-Profil], <https://mp.weixin.qq.com/s/yuxiuhuashige123>, geprüft am 21.12.2022.
- Eine strauchelnde Welt (摇摇晃晃的人间), Changsha: Hunan Wenyi Chubanshe 湖南文艺出版社 2015.

- Mondlicht fällt auf die linke Hand (月光落在左手上), Beijing: Beijing Chuban Jituan 北京出版集团 2020 [2015].
- Moonlight Rests on My Left Palm. Poems and Essays, New York: Astra Publishing House 2021.
- »Wie sexy ist bitte ein Hof voller Maiskolben (一院子的玉米棒子多么性感)«, <https://bbs.tianya.cn/m/post-poem-365908-1.shtml>, 19.08.2012, geprüft am 04.11.2022.
- »10 Gedichte. Der Mann meiner Sexträume (10个, 我意淫的那个男人)«, <https://www.weibo.com/p/23041861667c450102vduz>, 02.11.2014, geprüft am 13.02.2021.
- »Ausgewählte Gedichte (余秀华的诗)«, in: New Poetry 新诗 1 (2014), S. 43.

Sekundärquellen

- Anonym: »草泥馬之歌 Song of the Grass Mud Horse«, <https://www.youtube.com/watch?v=mflxfuezu5y>, 01.01.2011, geprüft am 09.08.2022.
- Abbott, Steve: »Notes on Boundaries. New Narrative«, in: Soup 4 (1985).
- Abidin, Crystal: Internet Celebrity. Understanding Fame Online, Bingley: Emerald Publishing 2018.
- Abt, Nadja; Graw, Isabelle; Lang, Colin; Weingart, Brigitte: »Vorwort«, in: Texte zur Kunst 115 (2019), S. 6–7.
- Ahmed, Sara: »Interview with Judith Butler«, in: Sexualities 19/4 (2016), S. 482–492.
- Akcelrud Durão, Fabio: »Circulation as constitutive principle«, in: José Luís Jobim (Hg.), Literary and Cultural Circulation, Oxford: Peter Lang 2017, S. 55–71.
- Aras, Maryam: »Nicht mitgemeint. Olivia Wenzels »1000 Serpentina Angst« im »Literaturclub«, <https://www.54books.de/nicht-mitgemeint-olivia-wenzels-1000-serpentina-angst-im-literaturclub>, 04.01.2021, geprüft am 28.11.2022.
- Arya, Rina: »Taking Apart the Body«, in: Performance Research 19/1 (2014), S. 5–14.
- Assmann, Aleida: »Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Renate von Heydebrand (Hg.), Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, Stuttgart: Metzler 1998, S. 47–59.
- Bächle, Thomas Christian: »Von der digitalen Visitenkarte zur Subjektivierung. Ein Ordnungsvorschlag zur Theorienbildung um das Online-Selbst«, in: Mario Anastasiadis, Caja Thimm (Hg.), Social media. Theorie und Praxis digitaler Sozialität, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 41–60.
- Barron, Benjamin: »Richard Prince, Audrey Wollen, and the Sad Girl Theory«, https://i-d.vice.com/en_us/article/nebn3d/richard-prince-audrey-wollen-and-the-sad-girl-theory, 12.11.2014, geprüft am 03.04.2020.

- Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York: Routledge 1990.
- Beard, Mary: *Women & Power. A Manifesto*, London: Profile Books 2017.
- Beckenstein, Lynne: »Listening to Color. A Set of Propositions on Pain as Feminist Aesthetic«, in: *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 27/3 (2017), S. 283–300.
- Berens, Kathi Inman: »E-Lit's #1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?«, in: *Electronic Book Review*, <https://doi.org/10.7273/9sz6-nj80>.
- Berger, Jonah; Milkman, Katherine L.: »What Makes Online Content Viral?«, in: *Journal of Marketing Research* 49/2 (2012), S. 192.
- Berman, Avis: »A Decade of Progress, But Could a Female Chardin Make a Living Today«, in: *Art News* 79/8 (1980), S. 77.
- Bissett, Ariel: #poetry. Official Documentary, <https://www.youtube.com/watch?v=buz215ixgjty>, 2018, geprüft am 21.12.2022.
- Bolter, Jay David: »Identity«, in: Thomas Swiss (Hg.), *Unspun. Concepts for Understanding the World Wide Web*, New York: New York University Press 2000, S. 17–29.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 [1992].
- boyd, danah: »Social Network Sites as Networked Publics. Affordances, Dynamics, and Implications«, in: Zizi Papacharissi (Hg.), *A Networked Self. Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, New York: Routledge 2011, S. 39–58.
- Brown, Brené: *Daring Greatly. How the Courage to be Vulnerable Transforms the Way We Live, Love, Parent, and Lead*, London: Penguin 2015.
- Bruns, Axel: *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Pro-
dusage*, New York: Peter Lang 2009.
- Butler, Judith: *Excitable Speech*, New York: Routledge 1997.
- Butler, Judith: *Undoing Gender*, New York: Routledge 2004.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 [2003].
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 [1997].
- Butler, Judith: »Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation«, in: *The Journal of Speculative Philosophy* 26/2 (2012), S. 134–151.
- Cartwright, Lisa: »Affect«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 30–32.
- Castel, Robert; Dörre, Klaus: *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

- Chen Lifeng 陈立峰: »Zur Verbreitung von Lyrik im Zeitalter von ›We-Media‹. Das Beispiel Yu Xiuhua (论自媒体时代的诗歌传播—以余秀华为例)«, in: Journal of Nanchang Hangkong University (Social Science Edition) 南昌航空大学学报 (社会科学版) 19/1 (2017), S. 61–69.
- Chen Souhu 陈守湖: »Begrenzen und Hypen. Das ›Yu Xiuhua-Lyrikphänomen‹ aus Sicht eines Massenkultur-Ansatzes (狂欢与规训—大众文化视域下的›余秀华诗歌现象‹)«, in: Journal of Central South University (Social Science) 中南大學學報 (社會科學版) 21/4 (2015), S. 203–208.
- Chen Yaya 陈亚亚: »Yu Xiuhua. Das dreifache Narrativ von Geschlecht, Klasse und Behinderung (余秀华: 性别, 阶层和残障的三重叙事)«, in: China Book Review 中国图书评论/7 (2015), S. 49–53.
- China Digital Times: »The Grass-Mud Horse Lexicon«, <https://chinadigitaltimes.net/space/Category:Lexicon>, 13.09.2021, geprüft am 04.07.2022.
- China Internet Network Information Center 中国互联网络信息中心: 44th Statistical Report on Internet Development in China, August 2019.
- Cole, Alyson: »All of Us Are Vulnerable, But Some Are More Vulnerable than Others. The Political Ambiguity of Vulnerability Studies, an Ambivalent Critique«, in: Critical Horizons 17/2 (2016), S. 260–277.
- Couser, G. Thomas: Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing, Ann Arbor: University of Michigan Press 2009.
- Couser, G. Thomas: Memoir. An Introduction, New York, Oxford: Oxford University Press 2012.
- Cover, Rob: »Becoming and Belonging. Performativity, Subjectivity, and the Cultural Purposes of Social Networking«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), Identity Technologies. Constructing the Self Online, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 55–69.
- Cross, Mary: Bloggerati, Twitterati. How Blogs and Twitter Are Transforming Popular Culture, Santa Barbara: Praeger 2011.
- DEBRA Austria: »Epidermolysis bullosa«, <https://www.debra-austria.org/schmetterlingskinder/epidermolysis-bullosa/>, geprüft am 22.11.2021.
- Dörner, Andreas; Vogt, Ludgera: Literatursoziologie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2013.
- Drucker, Johanna: »Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities«, in: MATLIT: Materialidades Da Literatura 2 (1), 2014, S. 11–29, https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_1.
- Durbin, Andrew: »Tiny Revolts«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), Dodie Bellamy Is On Our Mind, San Francisco: Vera Press 2019, S. 49–70.
- Dworkin, Craig: »Poetry in the Age of Consumer-Generated Content«, in: Critical Inquiry 44/4 (2018), S. 674–705.
- Erlin, Matt: Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815, Ithaca: Cornell University Press 2014.

- Ernaux, Annie: *La Place*, Paris: Gallimard 1983.
- Fan Yusu 范雨素: »Ich bin Fan Yusu (我是范雨素)«, <https://news.qq.com/a/20170425/063100.htm>, 27.04.2017, zuletzt geprüft am 31.01.2021.
- Feeley, Jennifer: »Transforming Sylvia Plath through Contemporary Chinese Women's Poetry«, in: *Frontiers of Literary Studies in China* 11/1 (2017), S. 38–72.
- Felski, Rita: *Uses of Literature*, Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing 2008.
- Ferguson, Donna: »Keats is Dead...: How Young Women Are Changing the Rules of Poetry«, <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/26/new-generation-young-women-poets>, 26.01.2019, geprüft am 02.09.2019.
- Ferrarese, Estelle: »Vulnerability. A Concept with Which to Undo the World As It Is?«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 149–159.
- Fiedler, Leslie: »Cross the Border, Close that Gap: Post-Modernism«, in: Bran Nicol (Hg.), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2002 [1968], S. 162–168.
- Fineman, Martha: »Cracking the Foundational Myths. Independence, Autonomy, and Self-Sufficiency«, in: *The American University Journal of Gender, Social Policy and Law* 8/13 (2000), S. 12–29.
- Fineman, Martha: »The Vulnerable Subject. Anchoring Equality in the Human Condition«, in: *Yale Journal of Law and Feminism* 20/1 (2008), S. 1–23.
- Fisher, Anna Watkins: *The Play in the System. The Art of Parasitical Resistance*, Durham: Duke University Press 2020.
- Fleig, Anne: »Gender Studies«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin: De Gruyter 2019, S. 54–63.
- Foley, John Miles: *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind*, Urbana: University of Illinois Press 2012.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Joselit, David: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016 [2004].
- Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/84*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Fox, Kate: »More Than One Poetry. Omnivorousness and Snobbery in the Poetry-World«, <https://katefoxwriter.wordpress.com/2018/01/25/more-than-one-poetry-omnivorousness-and-snobbery-in-poetry-world/>, 25.01.2018, geprüft am 06.01.2020.
- Frank, Michael C.: »Abjekt«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 1–2.
- Franzen, Johannes: »Autorinnen im Internet: Digitalität in der Gegenwartsliteratur. Laborgespräch und Lesung mit Sarah Berger und Berit Glanz«, <https://soundcloud.com/user-55529240/autorinnen-im-internet-sarah-berger-und-berit-glanz>, 01.12.2019, geprüft am 19.01.2020.

- Fraser, Nancy: »Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, in: Bruce Robbins (Hg.), *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, S. 1–32.
- Frohmann, Christiane: »Instantanes Schreiben«, <https://orbanism.com/wasmitbuechern/frohmann/2015/instantanes-schreiben-christiane-frohmann-literaturinstitut-leipzig-20150529/>, 20.05.2020, geprüft am 12.10.2020.
- Fuchs, Christian: *Social Media. A Critical Introduction*, Los Angeles: Sage 2014.
- Furedi, Frank: *Therapy Culture. Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, New York: Routledge 2004.
- Fürstenberg, Paula: »Ich denke über das Internet nach und versuche, etwas weniger romanhaft zu lügen oder stockend und mit belegter Stimme zu sprechen. Über die Dehnbarkeit der Personalpronomen«, in: Katrin Lange, Nora Zapf (Hg.), *Screenshots. Literatur im Netz*, München: Edition Text+Kritik 2020, S. 61–66.
- Gammel, Irene: »Introduction«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 1–10.
- Gamper, Michael; Mayer, Ruth: »Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung«, in: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2017, S. 7–22.
- Garland-Thomson, Rosemarie: »Integrating Disability, Transforming Feminist Theory«, in: *NWSA Journal* 14/3 (2002), S. 1–32.
- Gehrig, Karolyn: »#hospitalglam«, <https://www.instagram.com/explore/tags/hospitalglam/>, geprüft am 01.07.2021.
- Gehrig, Karolyn: »About«, www.karolyngehrig.com/about#, geprüft am 01.07.2021.
- Gehrig, Karolyn: »FAQ«, <http://hospitalglam.tumblr.com/faq>, geprüft am 30.06.2021.
- Gehrig, Karolyn: »karolynprg«, <https://www.instagram.com/karolynprg/>, geprüft am 01.07.2021.
- Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit: philosophisch, philologisch, politisch*. Zürich, Berlin: diaphanes 2012.
- Georgakopoulou, Alexandra: »Sharing The Moment as Small Stories. The Interplay Between Practices & Affordances in the Social Media-Curation of Lives«, in: Anna de Fina, Sabina Perrino (Hg.), *Storytelling in the Digital World*, Amsterdam: John Benjamins Publishing 2019, S. 105–128.
- Giacomuzzi, Renate: »Der ›soziale‹ Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle«, in: Sebastian Böck, Julian Ingelmann, Kai Matuszkiewicz, Friederike Schruhl (Hg.): *Lesen X.O. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*, Göttingen: V&R unipress 2017, S. 109–125.

- Gibbs, Martin; Meese, James; Arnold, Michael; Nansen, Bjorn; Carter, Marcus: »#Funeral and Instagram. Death, Social Media, and Platform Vernacular«, in: *Information, Communication & Society* 18/3 (2015), S. 255–268.
- Gibson, J. J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin 1979.
- Gilmore, Leigh: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca: Cornell University Press 1994.
- Gilmore, Leigh: *The Limits of Autobiography. Testimony and Trauma*, Ithaca: Cornell University Press 2001.
- Gilson, Erinn: »Vulnerability, Ignorance, and Oppression«, in: *Hypatia* 26/2 (2011), S. 308–332.
- Glanz, Berit: »Die abgeschnittene Person. Autofiktion in den sozialen Medien«, <https://www.54books.de/die-abgeschnittene-person-autofiktion-in-den-sozialen-medien/>, 04.03.2020, geprüft am 05.03.2020.
- Glanz, Berit: »Bin ich das Arschloch hier?« Wie Reddit und Twitter neue literarische Schreibweisen hervorbringen«, in: Hannes Bajohr, Annette Gilbert (Hg.): *Digitale Literatur II*, München: Edition Text+Kritik 2021, S. 106–117.
- Glück, Robert: »Long Note on New Narrative«, in: Mary Burger, Robert Glück, Camille Roy, Gail Scott (Hg.), *Biting the Error. Writers Explore Narrative*, New York: Coach House Books 2011, S. 25–34.
- Goldstein, Lynda: »Raging in Tongues. Confession and Performance Art«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 99–116.
- Graw, Isabelle; Weingart, Brigitte: »Entre Nous. Ein Briefwechsel über Autofiktion in der Gegenwartsliteratur«, in: *Texte zur Kunst*/115 (2019), S. 39–63.
- Gregg, Melissa: *Work's Intimacy*, Cambridge: Polity Press 2011.
- Grobe, Christopher: *The Art of Confession. The Performance of Self from Robert Lowell to Reality TV*, New York: New York University Press 2017.
- Guadagno, Rosanna E; Rempala, Daniel M; Murphy, Shannon; Okdie, Bradley M.: »What Makes a Video Go Viral? An Analysis of Emotional Contagion and Internet Memes«, in: *Computers in Human Behavior* 29/6 (2013), S. 2312–2319.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel: »Desublimating the Body. Abjection and the Politics of Feminist and Queer Subjectivities in Contemporary Art«, in: *Angelaki* 13/1 (2008), S. 65–84.
- Haas, Claude: »Vom Untergang der Autobiografie im Strudel der Autofiktion. Oder: Realität heute«, in: *Texte zur Kunst*/115 (2019), S. 79–91.
- Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press 2011.
- Halpern, Rob; Tremblay-McGaw, Robin: »A Generosity of Response«. *New Narrative as Contemporary Practice*«, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McGaw (Hg.),

- From Our Hearts to Yours. *New Narrative as Contemporary Practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 7–16.
- Hedvá, Johanna: »Sick Woman Theory«, <http://maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, geprüft am 02.09.2019.
- Heesen, Jessica: »Vormacht des Authentischen und Rhetorik der Daten in einer digitalen Gesellschaft«, in: *Rhetorik* 36/1 (2018), S. 31–42.
- Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Hester, Diarmuid; Boddy, Kasia: »New Narrative Now«, in: *Textual Practice* 35/8 (2021), S. 1251–1256.
- Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur*, Paderborn: Schöningh 1996.
- Hiebel, Hans H.: »Autonomie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 43–44.
- Hinton, Sam; Hjorth, Larissa: *Understanding Social Media*, Los Angeles: Sage 2013.
- Hochschule für Fernsehen und Film München: »Rohdiamanten«, https://www.hff-muenchen.de/de_DE/film-detail/rohdiamanten.3746, geprüft am 18.11.21.
- Hockx, Michel: *Internet Literature in China*, New York: Columbia University Press 2015.
- Huberman, Anthony: »Introduction«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), *Dodie Bellamy Is On Our Mind*, San Francisco: Vera Press 2019, S. 5–12.
- Huters, Theodore: »Language Reform and Its Discontents«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 151–156.
- Illouz, Eva: *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- @ingapopinga: »Wie ich einmal bei Twitter ein plattdeutsches Volkslied für meine Nachttimeline sang«, [https://ingapopinga.wordpress.com/2011/05/07/wie-ich-einmal-bei-twitter-ein-plattdeut-sches-volkslied-fur-meine-nachttimeline-sa ng/](https://ingapopinga.wordpress.com/2011/05/07/wie-ich-einmal-bei-twitter-ein-plattdeut-sches-volkslied-fur-meine-nachttimeline-sa-ng/), 07.05.2011, geprüft am 24.11.2021.
- Inwood, Heather: *Verse Going Viral. China's New Media Scenes*, Seattle: University of Washington Press 2014.
- Johnson, Javon: *Killing Poetry. Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2017.
- Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
- Kaiser, Mareice: »#hospitaldiary. Wie diese Lyrikerin auf Instagram für psychische Erkrankungen sensibilisiert«, <https://ze.tt/hospitaldiary-wie-diese-lyrikerin-auf-instagram-fuer-psychische-erkrankungen-sensibilisiert/>, 10.06.2018, geprüft am 31.01.2021.

- Kale, Neha: »Can We Re-Imagine Sadness as an Empowering Force?«, www.dailylife.com.au/news-and-views/dl-culture/can-we-reimagine-sadness-as-an-empowering-force-20160209-gmpnyr.html, 10.02.2016, geprüft am 02.09.2019.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 [1790].
- Ke, Bryan: »»We Sympathize With the Pain of the Ukrainian People«: Chinese History Professors Pen Anti-War Open Letter«, <https://news.yahoo.com/sympathize-pain-ukrainian-people-chinese-181907748.html>, 01.03.2022, geprüft am 14.04.2022.
- Kennel, Odile: Lust, Berlin: Verlagshaus Berlin 2021.
- Kergel, David: Kulturen des Digitalen. Postmoderne Medienbildung, subversive Diversität und neoliberale Subjektivierung, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Keyling, Till: Kollektives Gatekeeping. Die Herstellung von Publizität in Social Media, Wiesbaden: Springer VS 2017.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800 – 1900, München: Fink 2003 [1985].
- Klein, Lucas: »Poems from Underground«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 718–725.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl., Berlin: De Gruyter 1989.
- Koch, P., Oesterreicher, W.: »Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 36, Berlin 1986, S. 15–43.
- Koetse, Many: »Behind the Rise and Fade of China's Literary Sensation Fan Yusu«, <https://www.whatsonweibo.com/behind-rise-fade-chinas-literary-sensation-fan-yusu/>, 11.03.2020, geprüft am 21.12.2022.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München: Fink 2003 [1999].
- Kovalik, Kate; Curwood, Jen Scott: »#poetryisnotdead. Understanding Instagram Poetry Within a Transliterations Framework«, in: *Literacy* 53/4 (2019), S. 185–195.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982.
- Kuang, Wenbo: *Social Media in China*, Singapur: Springer, Palgrave Macmillan 2018.
- Kunze, Rui: »On the Spot. The Art of the Real at the Intersection of Poetry and Documentary«, in: *Poetica* 51 (2020), S. 195–217.
- Lanier, Jaron: *Ten Arguments For Deleting Your Social Media Accounts Right Now*, New York: Henry Holt & Co. 2018.
- Laugier, Sandra: »Politics of Vulnerability and Responsibility for Ordinary Others«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 207–223.

- Lauth, Bernhard: *Descartes im Rückspiegel. Der Leib-Seele-Dualismus und das naturwissenschaftliche Weltbild*, Paderborn: mentis 2006.
- Le Guin, Ursula K.: »The Space Crone«, in: Ursula K. Le Guin, *Dancing At the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press 1989, S. 3–6.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1986].
- Li Junguo 李俊国; Liu Yunfeng 刘云峰: »Das Buch der Lieder, Haizi und der Lihua-Stil als Referenz: Traditionslinien von Yu Xiuhuas Lyrik und ihrer Schmerzästhetik (余秀华诗歌谱系与疼痛美学—以《诗经》,海子, »梨花体«为参照)«, in: *The Northern Forum 北方论丛*/4 (2015), S. 41–47.
- Li Meng 李萌: »Deviation in Contemporary Chinese Subaltern Women's Writing and Narratives. A Study of Literary Works by Lin Bai, Yu Xiuhua and Fan Yusu (当代中国底层妇女体悟书写及言说中的离格—林白, 余秀华与范雨素作品初探)«, in: *Journal of China Women's University 中华女子学院学报* 29/6 (2016), S. 28–35.
- Lomborg, Stine: *Social Media, Social Genres. Making Sense of the Ordinary*, New York: Routledge 2014.
- Lorde, Audre: »Poetry Is Not a Luxury«, in: Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley: Crossing Press 2008, S. 36–39.
- Love, Heather: »Stigma«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 173–176.
- Lu, Franka: »Fest an Russlands Seite«, <https://www.zeit.de/kultur/2022-03/china-russland-ukraine-krieg-soziale-netzwerke-widerstand-zensur/komplettansicht>, 12.03.2022, geprüft am 14.04.2022.
- Mackenzie, Catriona; Rogers, Wendy A.; Dodds, Susan: »Introduction. What Is Vulnerability, and Why Does It Matter for Moral Theory?«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 1–24.
- Mann, Susan: *Gender and Sexuality in Modern Chinese History*, New York: Cambridge University Press 2011.
- Martínez, Matías: »Authenticity in Narratology and in Literary Studies«, in: Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan (Hg.), *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlin: De Gruyter 2020, S. 521–532.
- Marwick, Alice E.; boyd, danah: »I Tweet Honestly, I Tweet Passionately. Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience«, in: *New Media & Society* 13/1 (2011), S. 114–133.
- Mathis, Lora: »Radical Softness as a Weapon«, <https://www.loramathis.com/kipp-harbor-times/3va5mll iit8sdiz8r5gs48wmovuloo>, geprüft am 04.08.2021.

- Matt, Gerald: *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2011.
- Maysles, Albert; Maysles, David: *Yoko Ono: Cut Piece [Videodokumentation]*, New York 1966.
- McCulloch, Gretchen: *Because Internet. Understanding the New Rules of Language*, New York: Riverhead Books 2019.
- McDonald, Ton: *Social Media in Rural China. Social Networks and Moral Frameworks*, London: UCL Books 2016.
- McNeill, Laurie: »There is no ›I‹ in Network. Social Networking Sites and Posthuman Auto/Biography«, in: *Biography* 35/1 (2012), S. 65–82.
- McNeill, Laurie: »Life Bytes. Six-Word Memoir and the Exigencies of Auto/tweetographies«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 144–164.
- McNish, Hollie: *Nobody Told Me. Poetry and Parenthood*, London: Little, Brown Book Group 2018 [2016].
- McNish, Hollie: »PN Review«, <https://holliepoetry.com/2018/01/21/pn-review/>, 21.01.2018, geprüft am 06.01.2020.
- McRuer, Robert: »Sexuality«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 167–170.
- Milks, Megan: »Dodie Bellamy's Crude Genius«, in: Jeanne Gerrity, Anthony Huberman (Hg.), *Dodie Bellamy Is On Our Mind*, San Francisco: Vera Press 2019, S. 13–48.
- Mitchell, Kaye: »Feral with Vulnerability«, in: *Angelaki* 23/1 (2018), S. 194–198.
- Mitchell, Kaye: »Vulnerability and Vulgarity. The Uses of Shame in the Work of Dodie Bellamy«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York: Routledge 2018, S. 165–183.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999.
- Muñoz, José Esteban: »The Vulnerability Artist. Nao Bustamante And the Sad Beauty of Reparation«, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16/2 (2006), S. 191–200.
- Munt, Sally: *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*, Burlington, VT: Ashgate 2008.
- Murphy, Colum: »China's Love Affair With Narrative Nonfiction Underpins Chinarative«, <https://medium.com/journalism-innovation/chinas-love-affair-with-narrative-nonfiction-underpins-chinarative-d685f73ff51a>, 03.05.2018, geprüft am 27.01.2021.
- Nieborg, David B.; Poell, Thomas: »The Platformization of Cultural Production. Theorizing the Contingent Cultural Commodity«, in: *New Media & Society* 20/11 (2018), S. 4275–4292.

- Norman, Donald A.: *The Psychology of Everyday Things*, New York: Basic Books 1988.
- Novak, Julia: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011.
- Nunes, Jennifer: *Afternoon, a Fall. Relationality, Accountability, and Failure as a Queer-Feminist Approach to Translating the Poetry of Yu Xiuhua*, Masterarbeit an der Ohio State University 2017, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1494231761761609.
- Nunes, Jennifer: »Sitting with Discomfort. A Queer-Feminist Approach to Translating Yu Xiuhua«, in: Maghiel van Crevel, Lucas Klein (Hg.), *Chinese Poetry and Translation. Rights and Wrongs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2019, S. 23–44.
- Nussbaum, Martha Craven: *Frontiers of Justice. Disability, Nationality, Species membership*, Cambridge: Harvard University Press 2007.
- O'Grady, Alice: »Risky Aesthetics, Critical Vulnerabilities, and Edgeplay. Tactical Performances of the Unknown«, in: Alice O'Grady (Hg.), *Risk, Participation, and Performance Practice. Critical Vulnerabilities in a Precarious World*, Cham: Palgrave Macmillan 2017, S. 1–29.
- Oldenburg, Ray: *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart of the Community*, New York: Marlowe & Company 1989.
- Ong, Aihwa; Zhang, Li (Hg.): *Privatizing China. Socialism from Afar*, Ithaca: Cornell University Press 2008.
- Ong, Walter: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London: Methuen 1982.
- O'Reilly, Sally: *Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012 [2011].
- Owen, Stephen: »Utter Disillusion and Acts of Repentance in Late Classical Poetry«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 74–79.
- Padilla, Mark; Hirsch, Jennifer S.; Muñoz-Laboy, Miguel; Sember, Robert E.; Parker, Richard G.: »Introduction. Cross-Cultural Reflections on an Intimate Intersection«, in: Mark Padilla (Hg.), *Love and Globalization. Transformations of Intimacy in the Contemporary World*, Nashville: Vanderbilt University Press 2007, S. ix–xxxi.
- Pariser, Eli: *The Filter Bubble. How the New Personalized Web is Changing What We Read and How We Think*, New Haven: Penguin Books 2012.
- Parmar, Sandeep: »Is Contemporary Poetry Really In ›A Rotten State‹ – Or Just A New One?«, <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/22/is-contemporary-poetry-really-in-a-rotten-state-or-just-a-new-one>, geprüft am 18.11.2019.
- Paterson, Don: »Curses and Verses. The Spoken-Word Row Splitting the Poetry World Apart«, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/26>

- /verses-spoken-word-row-poetry-young-female-poets, 26.01.2018, geprüft am 04.11.2020.
- Penke, Niels: »#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49/3 (2019), S. 451–475.
- Penke, Niels: *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*, Berlin, Heidelberg: Metzler 2022.
- Penke, Niels; Werber, Niels: »Medien der Literatur. Zur Einleitung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49/3 (2019), S. 369–373.
- Pettitt, Thomas: »Media Dynamics and the Lessons of History. The ›Gutenberg Parenthesis‹ as Restoration Topos«, in: John Hartley, Jean Burgess, Axel Bruns (Hg.), *A Companion to New Media Dynamics*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 53–72.
- Poletti, Anna; Rak, Julie: »Introduction. Digital Dialogues«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 3–22.
- Porombka, Stephan: »Weg von der Substanz. Hin zu den Substanzen. Literaturkritik 2.0 ff.«, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 293–303.
- Porombka, Stephan: »Die nächste Literatur. Anmerkungen zum Twittern«, www.whtsnxt.net/253, geprüft am 05.01.2022.
- Probyn, Elspeth: *Carnal Appetites. Foodsexidentities*, London: Routledge 2000.
- Probyn, Elspeth: *Blush. Faces of Shame*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.
- Probyn, Elspeth: »Writing Shame«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 71–90.
- Qian Liqun: »The Cultural and Political Significance of Mao Zedong's Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 495–500.
- Rasmussen, Birgit Brander: *Queequeg's Coffin. Indigenous Literacies and Early American Literature*, Durham: Duke University Press 2012.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2018.
- Reichert, Ramón: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: transcript 2008.
- Riep, Steven L.: »Body, Disability, and Creativity in the Poetry of Yu Xiuhua«, in: *Chinese Literature Today* 7/2 (2018), S. 32–41.
- Rivera, Takeo: »You Have To Be What You're Talking About. Youth Poets, Amateur Counter-Conduct, and Parrhesiastic Value in the Amateur Youth Poetry Slam«, in: *Performance Research* 18/2 (2013), S. 114–123.

- Roth, Moira: *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles: Astro Artz 1983.
- Rozemond, Marleen: *Descartes's Dualism*, Cambridge: Harvard University Press 2002 [1998].
- Ruffel, Lionel, Brouhaha. *Worlds of the Contemporary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018.
- Sahner, Simon: »Im Dickicht des Literaturbegriffs. Ein Beitrag zur Debatte um Karen Köhlers ›Miroloi««, <https://www.54books.de/im-dickicht-des-literaturbegriffs-ein-beitrag-zur-debatte-um-karen-koehlers-miroloi/>, 23.09.2019, geprüft am 02.09.2019.
- Sang, Tze-lan; Shen, Rui: »The Body as a Room of Her Own: A Dialog on Yu Xiuhua«, in: *Chinese Literature Today* 7/2 (2018), S. 24–31.
- Sargnagel, Stefanie: *Statusmeldungen*, Reinbek: Rowohlt 2018.
- Satz, Ani B.: »Vulnerability«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 185–187.
- Sauerberg, Lars Ole: »Preface. The Gutenberg Parenthesis – Print, Book and Cognition«, in: *Orbis Litterarum* 64/2 (2009), S. 79–80.
- Saupe, Achim: *Authentizität. Version: 3.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.705.v3>, 25.08.2015, geprüft am 21.12.2022.
- Schmidt, Jan-Hinrik: *Social Media*, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin: De Gruyter 2004.
- Schneider, Lea: »Autonomieideal vs. Authentizitätsästhetik. Zirkulationstreiber und Interferenzeffekte an der Schwelle von Sozialen Medien zum Literaturbetrieb«, in: Michael Gamper, Jutta Müller-Tamm, David Wachter, Jasmin Wrobel (Hg.), *Der Wert der literarischen Zirkulation*, Berlin: De Gruyter 2023, S. 417–430.
- Schultz, Kathy Lou: »Gender and Genre in Dodie Bellamy's *Academonia*«, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McGaw (Hg.), *From Our Hearts to Yours. New Narrative as Contemporary Practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 167–196.
- Schulze, Holger: *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Scully, Jackie Leach: »Disability and Vulnerability. On Bodies, Dependence, and Power«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 204–221.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press 2003.

- Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa: »An Inventory of Shimmers«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 1–25.
- Sheils, Barry; Walsh, Julie: »Introduction. Shame and Modern Writing«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York 2018, S. 1–32.
- Shen Haobo 沈浩波: »Yu Xiuhuas Gedichte und der Literaturgeschmack der Massen (谈谈余秀华的诗歌以及大众阅读口味)«, https://book.ifeng.com/fukan/shikan/detail_2015_01/20/1530820_o.shtml, 20.01.2015, geprüft am 12.10.2020.
- Shen Rui 沈睿: »Was ist Lyrik? Yu Xiuhua – Die Dichterin, die mir den Schlaf raubt (什么是诗歌? 余秀华—这让我彻夜不眠的诗人)«, http://blog.sina.com.cn/s/blog_5fb7c5b80102vfoz.html, 13.01.2015, geprüft am 20.10.2019.
- Shi Libin 师力斌: »Dichtung und Leben online – Am Beispiel von Yu Xiuhua und Yi Shas ›Neuem Lyriklexikon‹ (网络诗歌与生活—以余秀华走红和伊沙《新诗典》)«, www.chinawriter.com.cn/wxpl/2015/2015-07-02/247064.html, 02.07.2015, geprüft am 28.10.2020.
- Schildrick, Margrit: »Sex«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 164–166.
- Shizhi 食指: [Kritik an Yu Xiuhua], www.pearvideo.com/video_1251620, 2015, geprüft am 03.11.2020.
- Simanowski, Roberto: *Abfall. Das alternative ABC der neuen Medien*, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Smith, Sidonie; Watson, Julie: »Virtually Me. A Toolbox about Online Self-Presentation«, in: Anna Poletti, Julie Rak (Hg.), *Identity technologies. Constructing the self online*, Madison: University of Wisconsin Press 2013, S. 70–92.
- Specht, Benjamin: »Polyvalenz – Autonomieästhetik – Kanon. Überlegungen zum Zusammenhang von Textstruktur und historischer Ästhetik bei der Herausbildung des deutschsprachigen Literaturkanons«, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 19–39.
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp 2021 [2016].
- STILL TOMORROW 摇摇晃晃的人间 (HK 2016, R: Fan Jian 范俭).
- Tang Qingchuan 唐晴川; Tang Xueyin 汤雪莹: »Lyrische Bearbeitung von Unterschichtserfahrung. Eine Betrachtung von Yu Xiuhuas Gedichten (底层经验的诗性表达—余秀华诗歌解读)«, in: *Modern Literary Magazine 当代文坛* (2015), S. 126–129.
- Taylor, Hannah: *The Queen and the Laureate. Social Media Poets and the Creation of Minor Literatures*, Masterarbeit an der University of Fort Worth 2019, <https://repository.tcu.edu/handle/116099117/26781>.
- Tembeck, Tamar: »Selfies of Ill Health. Online Autopathographic Photography and the Dramaturgy of the Everyday«, in: *Social Media + Society* 2/1 (2016), S. 1–11.

- Thimm, Caja: »Ökosystem Internet. Zur Theorie digitaler Sozialität«, in: Mario Anastasiadis, Caja Thimm (Hg.), *Social Media. Theorie und Praxis digitaler Sozialität*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 19–40.
- Tomkins, Silvan S.: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, hg. Eve Kosofsky Sedgwick, Adam Frank, Durham: Duke University Press 1995.
- Trilcke, Peer: »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogtop-Analyse«, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 7/2 (2013), S. 1–54.
- Tunnliclife, Ava: »Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness«, <https://nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>, 20.07.2015, geprüft am 03.04.2020.
- TV Tropes: »Internal Homage«, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/internalhomage>, 14.08.2021, geprüft am 26.08.2021.
- Van Crevel, Maghiel: *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden: Brill 2008.
- Van Crevel, Maghiel: »Anything Chinese About This Suicide?«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 803–809.
- Van Crevel, Maghiel: »Walk on the Wild Side. Snapshots of the Chinese Poetry Scene«, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/walk-on-the-wild-side>, geprüft am 29.01.2019.
- Van Crevel, Maghiel: »Misfit«, in: *Prism* 16/1 (2019), S. 85–114.
- Van der Starre, Kila: »How Viral Poems are Annotated«, in: *Performance Research* 20/6 (2015), S. 58–64.
- Van Dijck, José; Poell, Thomas: »Understanding Social Media Logic«, in: *Media and Communication* 1/1 (2013), S. 2–14.
- Wagner, Andreas G.: *Instagram-Lyrik*, 03.05.2019, <https://www.3sat.de/kultur/kultzeit/instagram-lyrik-100.html>, geprüft am 02.09.2019.
- Wagner, Catherine: »Naming Names in the Fabulous Real. A Letter to the New Narrator«, in: Rob Halpern, Robin Tremblay-McGaw (Hg.), *From our hearts to yours. New narrative as contemporary practice*, Oakland: ON Contemporary Practice 2017, S. 17–28.
- Wagner, Elke: *Intimisierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook*, Bielefeld: transcript 2019.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Introduction. Autobiography/Autofiction Across Disciplines«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin: De Gruyter 2019, S. 1–8.
- Wang, David Der-Wei: »Worlding Literary China«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 1–34.
- Wang, Jackie: »Epistolary Review. Dodie Bellamy, the buddhist«, <https://bombmagazine.org/articles/epistolary-review-dodie-bellamy-the-buddhist/>, 11.06.2011, geprüft am 30.01.2019.

- Wang, Xinyuan: *Social Media in Industrial China*, London: UCL Press 2016.
- Wang Zelong 王泽龙; Yang Liu 杨柳, »Lieben und Leiden in Gedichten. Eine Diskussion von Yu Xiuhuas Lyrik 在诗歌里爱着,痛着—余秀华诗歌讨论«, in: *Study and Exploration 学习与探索*/6 (2015), S. 136–142.
- Watson, Lucy, »How Girls Are Finding Empowerment Through Being Sad Online«, <https://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness>, 23.11.2015, geprüft am 03.04.2020.
- Watts, Rebecca: »The Cult of the Noble Amateur«, in: *PN Review* 44/3 (2018).
- Wegmann, Thomas: »Warentest und Selbstmanagement. Literaturkritik im Web 2.0 als Teil nachbürgerlicher Wissens- und Beurteilungskulturen«, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 279–291.
- Wellman, B. A.; Quan-Haase, J.; Boase, W.; Chen, K.; Hampton, I. Díaz; Miyata, K.: »The Social Affordances of the Internet for Networked Individualism«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 8/3 (2006).
- Wells, Emily: »Audrey Wollens Feminist Instagram World«, <http://artillerymag.com/audrey-wollens-feminist-instagram-world/>, 03.06.2016, geprüft am 07.07.2021.
- Westphal, Dorothea: »Wir werten nach ästhetischen Maßstäben«. *Buchpreis-Jury-Mitglieder Katrin Schumacher und Jens Bisky*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/buchpreis-jury-mitglieder-katrin-schumacher-und-jens-bisky.976.de.html?Dram:article_id=497916, 28.05.2021, geprüft am 30.08.2021.
- Williams, Holly: »The Women Poets Taking Over the World«, www.bbc.com/culture/story/20170713-the-women-poets-taking-over-the-world, 14.07.2017, geprüft am 02.09.2019.
- Winko, Simone: »Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien«, in: Fotis Jannidis (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Berlin: De Gruyter 2008, S. 511–533.
- Wu, Meiyao: »Der Wandel der Liebessemantik im China der Moderne (1898–1948)«, in: Takemitsu Morikawa (Hg.), *Die Welt der Liebe. Liebessemantiken zwischen Globalität und Lokalität*, Bielefeld: transcript 2014, S. 165–183.
- Xu Xiao 徐潇: »Too Hard, Didn't Read: The Problems Facing Chinese Poets«, www.sixthtone.com/news/1646/too-hard-didn%E2%80%99t-read-problems-facing-modern-chinese-poets, 06.12.2016, geprüft am 03.11.2020.
- Yagoda, Ben: *Memoir. A History*, New York: Riverhead Books 2009.
- Yeh, Michelle: »The ›Cult of Poetry‹ in Contemporary China«, in: *The Journal of Asian Studies* 55/1 (1996), S. 51–80.
- You Chengcheng 尤呈呈: »Körperliche Erfahrung und literarische Konstruktion. Einige Schlüsselwörter in Yu Xiuhuas Lyrik (身体经验与文学行旅—试论余秀华诗歌的关键词)«, in: *Journal of Jiangsu Radio & Television University 江苏开放大学学报*/4 (2015), S. 68–73.

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

Zeh, Miriam: »Neue Erzählformen. Roman kriselt, Autofiktion blüht«, https://www.deutschlandfunk.de/neue-erzaehlformen-roman-kriselt-autofiktion-blueht-700.de.html?Dram:article_id=456678, 19.08.2019, geprüft am 14.01.2020.

Zhang, Jeanne Hong: *The Invention of a Discourse. Women's Poetry From Contemporary China*, Leiden: CNWS Publications 2004.

Zhao, Kiki: »A Chinese Poet's Unusual Path From Isolated Farm Life to Celebrity«, *The New York Times* vom 18.08.2017, <https://www.nytimes.com/2017/08/18/world/asia/china-poet-yu-xiuhua.html>, geprüft am 17.04.2024.

Zur Schreibweise der chinesischen Namen

Bei chinesischen Namen wird der Nachname zuerst genannt. Die Dichterin Yu Xiuhua 余秀华 heißt also beispielsweise mit Nachnamen Yu 余 und mit Vornamen Xiuhua 秀华.

Bei allen chinesischen Namen, Titeln und Ortsangaben gebe ich bei der jeweils ersten Nennung im Text die entsprechenden Schriftzeichen an und verwende bei den folgenden Nennungen die deutsche (bzw., falls bereits bestehende, englische) Übersetzung oder die lateinische Umschrift im international gebräuchlichen Transliterationssystem Hanyu Pinyin 汉语拼音.

Dank

Dieses Buch würde nicht existieren ohne die Hilfe und Unterstützung sehr vieler Menschen, die meine Promotion und das Entstehen des Manuskripts über fünf Jahre hinweg getragen haben.

Mein größter Dank gilt Jutta Müller-Tamm und Georg Witte, die das Projekt mit genauen Lektüren, unzähligen Lesehinweisen, ausführlichen und immer hilfreichen Textbesprechungen, vor allem aber mit ihrer ungebrochenen Begeisterung begleitet haben.

Ich bedanke mich bei allen Kolleg:innen und Betreuer:innen am Exzellenzcluster 2020 Temporal Communities und am Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin, mit denen ich Ideen und Textauszüge diskutieren durfte, insbesondere bei Michael Gamper, Cornelia Ortlieb, Nina Tolksdorf, Anita Traniger, Jasmin Wrobel, David Wachter, Julia Weber, Felix Bouché, Andrew James Johnston, Irmela Krüger-Fürhoff, Ulrike Schneider, Anne Eusterschulte, Anouk Luhn, Lindsey Drury, Till Kadritzke und den anderen Mitgliedern der Research Area 4 und des »Digitalbalkons«, von denen ich viele kluge, kritische Nachfragen und Impulse bekommen habe;

bei Anita Traniger außerdem für den lange nachhallenden Satz »Es ist unsere erste, methodische Pflicht, uns herausfordern zu lassen«;

bei Lindsey Drury außerdem für den entscheidenden Hinweis auf die »Gutenberg Parenthesis«;

bei meinen Kolleg:innen an der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule, insbesondere bei Lukas Regeler, Kai Padberg, Eva Kiesele, Nikolas Longinotti, Fabius Mayland, Jana Maria Weiß, Maximilian Mengerlinghaus, Raphaëlle Efoui-Delplanque, Paul Wolff, Omid Mashhadi Abdolrahman, Carsten Flaig, Barbara Bausch, Sarah Carlotta Hechler, Charlotte Rauth, Andreas Schmid, Heba Tebakhi, Troels Thorborg Andersen, Jonas Cantarella, Sepid Birashk, Mette Biil Sørensen, Jennifer Gasch, Sonja

Mnatsakanyan und Hannah Schünemann für ausführliche Textbesprechungen im Kolloquium, viele gemeinsame Kaffeepausen, fröhlichen Sarkasmus an den richtigen Stellen und gelebte Solidarität in der Coronakrise;

bei Sarah Carlotta Hechler außerdem für den Hinweis auf die »Écriture plate«;

bei Barbara Bausch außerdem für die Wassermelone;

bei Paul Wolff außerdem für viele gute Gespräche über Social-Media-Literatur und die Organisation der beiden Workshops »Performanzen digitaler Autor:innen-schaft« und »Poetics and Aesthetics of Memetic Circulation«;

bei Lena Vöcklinghaus, Till Breyer und Nora Weinelt für unschätzbare Hilfe beim Entwickeln des ersten Exposés;

bei Maghiel van Crevel für Gespräche in Berlin und Rotterdam und einige der wichtigsten Lektionen über chinesische Gegenwartslyrik;

bei Han Bo, Zhou Zan und Zheng Xiaoqiong für das über Kontinente hinweg andauernde Gespräch;

bei Michael Leemann für die längste intellektuelle Freundschaft und das kurzfristigste Lektorat der Welt;

bei der Crew des Kunsthaus Strodehne für die Möglichkeit, Textentwürfe zu Scham und Verletzbarkeit in einer frühen Form zu teilen;

bei Raina Schote von der Staatsbibliothek Berlin für die Hilfe bei der Beschaffung zahlreicher chinesischer Texte;

bei Hanna Hamel und Pola Groß vom Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung sowie den Teilnehmer:innen des Workshops »Neue Nachbarschaften. Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur« für die Möglichkeit, einen frühen Kapitelentwurf zu teilen und weiterzuentwickeln;

bei Hanan Natour, Laurel Braddock, Antonia Murath, Dorothea Trotter und Iulia Dondorici für die Organisation des Lesekreises »Theorien des Südens« und viele gute Gespräche über postkoloniales Denken;

bei meinen Kolleg:innen Lisa Memmeler und Jan Derksen fürs Rückenfreihalten während der Fertigstellung dieses Buchs;

bei Sebastian Köthe und Insa Wilke für das gemeinsame Weiterdenken des Literaturbegriffs;

bei den vielen anderen klugen Menschen, die meinen Denk- und Leseraum bilden und die mich während der Arbeit an diesem Projekt halbwegs bei Verstand gehalten haben, vor allem bei: Paula Fürstenberg, Alisha Gamisch, Yael Inokai, Max Czollek, Franziska Winkler, Nora Zapf, Tristan Marquart, Tim Holland, Karoline Hippe, Luca Mael Malisch, Fabian Schneider, Laura Lichtblau, Barbara Juch, Doris Anselm, Lotte Schüßler und Lea Siebert;

bei Andrea Schmidt, Jo Frank und Tillmann Severin vom Verlagshaus Berlin für die Möglichkeit, aus meinem Nachdenken über Scham noch während der Promotion einen Essay zu machen;

und bei Tillmann Severin außerdem für schlichtweg: alles.

