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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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/sfLCXxPOJaWxt5yzMuP8HA, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 großgeschriebenen 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 Blogeinträgen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, tratschendes, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-McGaw (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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Selbstausdruck, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ›niederen‹ Gefühlen zu ›niederen‹ 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Blogeinträge, 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 verletzbare Formen erkennbar sind, zeichnen sich die tatsächlichen Blogeinträge 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 Blogeinträge 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 versucht[52] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 konflikthaftes 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 Selbstaussetzung 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - cc by

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 arachnidy 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 Kurzessay 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 unterscheide: »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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Aber auch, wenn Bellamy sich in diesem kurzen, komplett ohne Absätze gesetzten 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«.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Blogeinträge 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Vergleich zu Bellamys ursprünglich für die Printpublikation verfassten Texten sticht zunächst ein deutlich langsameres 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 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 Besuches 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, embarassment«[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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 prissying 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 »öffentich/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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 verletzbar, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Blogeintrag, 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 Blogeintrag, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 verwahrt 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Geschütztheit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 textinterne 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 *außerhalb* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 angeeignete 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 Continency«, einen Engel der Mäßigung, anspricht, der sie von allem »griping, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 embarass the author a bit« (A. Huberman: 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-McGaw: A Generosity of Response, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 mithin 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 aufzuheben[124] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 begibt 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 *über*erfüllt, wendet Kraus die Logik des Patriarchats, die auf der kostenlosen Verrichtung von emotionaler Arbeit und Sorgetätigkeiten durch Frauen* basiert, in Form des übergriffig 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 ist[130]) 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ›interest‹ (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 incompletion,‹ 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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*, opernhaftes 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ›tacky‹; 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 vorangegangen 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/800276289995362304, 20.11.2016, geprüft am 12.05.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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* (IDC) 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 Twittertext, 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 Kuckuck« 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 auktoria-

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Käsebrot.«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 anteilsmäßig 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. Blogeinträge 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 effektvoll 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/39893569 6645586944, 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 Zitaten wie »i aint no followback girl« (11.07.2015;

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sein zentrales Merkmal noch dasjenige, das Ianina Ilitcheva in erster Linie als radikal verletzbare 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/382149426246324224, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»2h: menstruieren&dekorieren. 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 verklemmt! Fliehe hinter das Müsliregal, um Bludbad 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-

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Manchmal ist Küssen wie im Plastiktopf voll mit kalten, frittierten Auberginen, frisch aus dem Fettlager neben dem Rhiz.«[194]

»Mein ultradeppertes Gehirnhobby: mir die furchtbarst unmöglichsten, allerschmalzigsten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Wenn ich ratlos bin, mache ich Omelette.«[203]

»Ich würd ja gern mal »Rührei im Schädel« machen. Das ist verquirltes 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]

»Wieviel 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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-nachttimeline-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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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. <3«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 Nachttweets 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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, motharfuckars. €€€€€«[241]

> »Mein eigenes Männerschampoo, nur für mich. (nämlich eins für Männer, denen die Haare ausfallen, fml)«[242]

> »Teh fack Kloselfie 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 Verbannung 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 kkrrriieeeeschh« (https://twitter.com/blutundkaffee/status/350446882113339393, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 diskrèt. (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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 UUUAAARRRRGHHHHHH«[256]

> »Hört auf, von dieser Giraffe zu reden!! ICH BEKOMME IN MEINEM GANZEN LEBEN WOHL N I E EIN STÜCK GIRAFFE!!!!«[257]

> »Buhuhuhuuu so eine Scheibe vom Hals, he… Wie so ein Wurstrad, aber in RIESIG!!!! Awwwhhrrrrrrrrrrr«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 Tsatziki.«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 erzählrhythmischer 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 Twittertexten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

scheint mir in zweifacher Hinsicht produktiv. Nicht nur, weil Twitter, insbesondere dann, wenn man einzelne Accounts als Gesamtwerke 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Frohmanns und Reuters Auswahl aber nicht auftaucht: »Vorsorgen. Handvoll Faschiertes 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/38 3560004487618560, geprüft am 06.10.2022.

276 https://twitter.com/blutundkaffee/status/301112928516571136 und https://twitter.com/blutundkaffee/status/30 1113152098156545, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(ironisch, humorvoll, verspielt).[303] Ganz twittertypisch »verkörpert und schreibt [sie] das Jetzt«[304], in Form von ›Me-Now-Tweets‹ und lifestreamartigen 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 dar[306] 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 Twittern«, www.whtsnxt.net/253, geprüft am 05.01.2022

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, Fragmenthaftigkeit und dem raschen Festhalten einer noch unbearbeiteten Idee im Moment ihres Erscheinens verbunden. Und so finden sich einige der vermeintlich twitterspezifischen 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 Twitteraccount 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 rausprudelt, 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 den jenigen namentlich genannt, der das Auto gewonnen hat, und keiner hat sich beschwert?« (h

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 (politisierter) Autopathografien, die mit Künstler:innen wie Karolyn Gehrig 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 Schreibanlässe 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]

---

ttps://twitter.com/blutundkaffee/status/495981699143303168 und https://twitter.com/blutundkaffee/status/495982501257826304, 03.08.2014, geprüft am 06.10.2022).

320 Vgl. T. Tembeck: Selfies 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/64 7487929963646976, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 Twittertreffen, @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 »#küssenimprückel«, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Netzwerkkapitalismus, »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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Twittern 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/434263833306472448, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schweißtuch,
Hundefutter.«[358]

»Rachenschleim,
Rabenbein,
Dunstabzug,
Wasserkrug,
Kragenweite.«[359]

Diese Spezifizität 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 Hahnenschweiffedern.«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 gallopierenden 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 Mausmakiaugäpfeln 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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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, sonnengegerbte 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 entsichern 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 hälst 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 langschrammte 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 übergriffig 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, twittere 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 Iana, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 »Geschnulze«, 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/2304186166 7c450102vduz, 02.11.2014, geprüft am 13.02.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Gegenwartslyrik 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 Blogeintrag) 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 Blogeinträgen 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 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, hier: S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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，也说不出来，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 Chuban Jituan 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 Gegenwartslyrik: 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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
我是把无数的黑夜摁进一个黎明去睡你
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 Rotkronenkraniche 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Gegenwartslyrik 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 *Rotkronenkranich* 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] Beinah 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 當代文壇 (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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Lyrikschreibens,[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: Jahrhundertelang 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了巨大的反差, 更使人们对她的诗作产了异样的感觉. […] 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了巨大的反差«).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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« (诗国) 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): 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.

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 assoziiert[454] – 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 rekrutieren[455] 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‹ (nüxing shige), a term that dates back to the 1980s, maintains its discursive importance not least because of

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Aufmerksamkeitssprung 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«读首诗再睡觉也对余秀华的诗作《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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Blogeintrag 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的评论成为又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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie überhaupt alle Zuordnungen zu einer bestimmten ›Schule‹ ablehnt[472] 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 schriebe Kitsch bzw. ›triviale Wohlfühltexte‹,[474] abgewertete Textgattungen also, die häufig gerade zur Diskreditierung von Autor*innen* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 lyrisierender 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »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 erwirkte 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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, Blogeinträgen 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 Blogeinträge 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* Blogeinträge 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 優酷, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 *Grasschlammpferds* (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 Grasschlammpferds anders (Càonǐmā statt dem eigentlich richtigen Cǎonímǎ), so ändert sich seine Bedeutung von »Grasschlammpferd« zu »Fick deine Mutter« (操你妈). Die Flusskrebse (héxiè), gegen die das Grasschlammpferd 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 *erstmals* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Smartphonenutzung und anderen lebenspraktischen Handlungen wird noch zusätzlich verstärkt durch eine Tradition des dauerhaften Online- bzw. Eingeloggt-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 eingeloggt 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 darstellt[520] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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‹ Pendants.

524 Vgl. ebd., S. 41.
525 Ebd., S. 44.
526 Vgl. ebd., S. 40.
527 Vgl. ebd., S. 37–38.
528 Ebd., S. 38.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 gehören[530] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 empfundenes 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 Plattformeigenschaften 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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: 44th Statistical Report on Internet Development in China, S. 43–44.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 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* 黑蓝 (www.heilan.com), die sich experimentellen Literaturformen widmen, oder die besonders häufig von Zensur betroffene Seite *Flying Gourd* 飞卢 (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 Krebstagebuch 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 Lyrikszene, 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，诗歌是子数最少的一个，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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ianina 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 戈麦, (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 poet*hood*«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 weit[583]

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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. »Heimatdichtung (»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 Spezifizität, 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 gourd 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 »Heimatdichtung« 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

reszeit 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 verzichten 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 Dichters[596] 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »[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 *ihrem* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, embarassment«[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 Literaturwissenschafterin 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 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 aktivischeren 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 *Gegen*ständen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Wissens*vorsprung*. 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, scoliokyphosis, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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。那么多的人写诗，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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 tot[623]

»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 widergegeben 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(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, Unaussprechliche 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vorgeschlagen habe.[627] Im allgemeinen Kontext der Authentizitäts- und Intimitätserwartung 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 摇 (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 Ianina 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

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 wohl kanonisiertesten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ›prätentiös‹;[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 Weibo-Seite 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Jiaxin 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 prätentiöses 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* (»prätentiöses 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/FElG2soDc?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，是这个世界最优秀的情妇 ;-P ;-P«, https://weibo.com/1634106437/Ln9Cli7Nh, 06.04.2022, geprüft am 06.09.2022.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, dass 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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‹ austeilt, 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 »看看你这小婊妹，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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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
我把它们踢飞起来，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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Hof[658]

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* (姜子牙的一封情书) 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 sprichwörtlich

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Penissen. 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 Abjekt:

---

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Objekt 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 *Gegen*stände 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: »waagerecht 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Phallussymbole 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-

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ›Unterschichtsweiblichkeit‹.

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 transformatorischen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 er 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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:innen«[670] 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 ungezügelte 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 Shildrick festhält, werden Menschen mit Behinderung in zahlreichen Diskursen als »either asexual or, the complete opposite, sexually out of control and requiring management« dargestellt (M. Shildrick: 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Köper 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Verletz*bar*keit: einem (Körper-)Wissen und einer Kompetenz, auch und gerade in Bezug auf Begehren und Sexualität.

https://doi.org/10.14361/9783839474235-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY