

## (Auto-)Biographische Praktiken im Runet

---

Vieles dessen, was im Web passiert, trägt (auto-)biographische Züge. Dies betrifft das Bloggen, das sich am ›traditionellen‹ Tagebuch orientiert ebenso wie die Statusmeldungen in sozialen Netzwerken, die die Kleinform der Anekdote evozieren, oder die »Selfies«, die sich letztlich auf das künstlerische Genre des Selbstportraits zurückführen lassen. In all diesen Beispielen entwickeln sich etablierte (auto-)biographische Praktiken weiter und passen sich an das mediatisierte Umfeld des Web an. (Selbst-)Inszenierungen im Netz lassen sich durch ein traditionelles Verständnis von (Auto-)Biographie daher nicht fassen. Trotzdem kann sich in Russland kaum eine Autorin und kaum ein Autor vollständig von den in der russischen Literaturgeschichte etablierten Mustern lösen; und sei es nur, um diese als Reibfläche zur (Selbst-)Positionierung zu nutzen. Da spätestens in den 1980er-Jahren das wissenschaftliche Interesse an (auto-)biographischen Texten explodiert – Sidonie Smith (2016: XVIII) spricht gar von einer »cacophony of theoretical approaches« – soll allerdings kein historischer Abriss und auch kein umfassender Überblick über das weite theoretische Feld der (Auto-)Biographie erfolgen.<sup>1</sup>

Im ersten Unterkapitel »Implikationen der (Auto-)Biographie« werden vielmehr Aspekte der (Auto-)Biographietheorie beleuchtet, die für die vorliegende Studie unmittelbar von Bedeutung sind. Neben grundlegenden Überlegungen zur (Auto-)Biographie werden dabei auch mediale bzw. hypermediale Theorien diskutiert. Daran anschließend finden sich unter der Überschrift »Schriftstellerische (Selbst-)Inszenierungen im Netz« Ausführungen über Autorschaft und deren Inszenierung. Dabei wird besonders der performative Aspekt berücksichtigt. Es stellt sich die Frage, ob

---

1 | Es gibt zahlreiche Überblicksdarstellungen der (Auto-)Biographietheorie; ein allgemeiner Überblick zur Biographie findet sich in Klein (2009b), für die Autobiographie aus slavistischer Perspektive vgl. Schmid (2000: 9-36), zum »life writing« Smith/Watson (2010: 1-19), zum »life logging« van Dijck (2004).

bzw. wie etablierte Autorinnen- und Autorenbilder im Netz als Rollen ausgestaltet werden, die die einzelnen Schriftstellerinnen und Schriftsteller inszenieren bzw. spielen. Die fehlende Körperlichkeit der Internetkommunikation scheint diese Performativität von Online-Identitäten nicht zu behindern. Anschließend wird die praktische Umsetzung der (Selbst-)Inszenierung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern im Web behandelt und Online-Plattformen als Genres gelesen.

Die im vorliegenden Kapitel vorgenommene Kontextualisierung der (Selbst-)Inszenierungen russischer Autorinnen und Autoren im Runet wird durch einen Exkurs zu schriftstellerischen Bildern und (Selbst-)Inszenierungen in der russischen Literatur abgeschlossen: »(Selbst-)Inszenierung von Avvakum bis ŽŽ«. Beachtet werden die bestimmenden Autorinnen- und Autorenbilder, die sich in der russischen Literatur seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet haben oder aus anderen kulturellen Kontexten übernommen worden sind. Diese zum Teil stereotypen Bilder bilden ein reiches Formenreservoir, aus dem sich die (Selbst-)Inszenierungen speisen. Abschließend werden die bestimmenden Faktoren für die (Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Runet zusammengefasst.

## IMPLIKATIONEN DER (AUTO-)BIOGRAPHIE

Im Folgenden wird zunächst auf Begrifflichkeiten und insbesondere auf die Unterschiede und Überlappungen zwischen den Konzepten *Biographie* und *Autobiographie* eingegangen. Die Schreibung *(auto-)biographisch* deutet bereits an, dass die vorliegende Studie in diesem Kontext das Verbindende über das Trennende stellt; wie noch zu zeigen sein wird, ist gerade im mediatisierten Feld des Web eine strikte Unterscheidung zwischen Autobiographie und Biographie nicht produktiv. Daran anknüpfend wird Philippe Lejeunes vielzitiertes »pacte autobiographique« in den Blick genommen, der zwar auf der strikten Trennung von Biographie und Autobiographie beharrt und dadurch konzeptuelle Probleme offenbart, sich aber trotzdem als hilfreich für die Analyse verschiedener Formen lebensgeschichtlicher Praktiken im Netz erwiesen hat. So zeigt sich in der Auseinandersetzung mit Lejeunes Pakt, wie sehr das Publikum am Zustandekommen einer (Auto-)Biographie beteiligt ist.

Gewisse Ausprägungen der (Selbst-)Inszenierung im Runet lassen sich mit einem traditionellen Verständnis von (Auto-)Biographie schwer fassen. Deshalb wird anschließend auf jüngere Entwicklungen der (Auto-)Biographietheorie eingegangen. Vor allem Bezugnahmen auf Medialität und die Theoretisierung selbstreflexiver Formen lassen sich auf die Situation im Netz umlegen und helfen, diese zu kontextualisieren. Darüber hinaus werden im Hypertext bzw. in der hypertextuellen Struktur

zentrale poststrukturalistische Konzepte realisiert. Abschließend wird deshalb auf die hypertextuellen bzw. -medialen Bedingungen (auto-)biographischer Praktiken im Netz eingegangen.

## Biographie, Autobiographie, (Auto-)Biographie

Biographische und autobiographische Texte werden seit der Antike geschrieben, solche Lebensbeschreibungen stellen laut Christian Klein eine »kulturelle Universalie« (Klein 2009b: XII) dar. Der Begriff *biography* selbst taucht allerdings erst 1683 in einem Text John Drydens auf (Schnicke 2009: 1), *autobiography* wird erstmals 1797 benutzt (Smith/Watson 2010: 1f.). Die deutsche Literatur ist hier etwas schneller: Ein Jahr früher, also 1796, erscheint in Tübingen der Band *Selbstbiographien berühmter Männer* (Misch 1989: 38, FN 3). Das Ende des 18. Jahrhunderts markiert damit die begriffliche Emanzipation der Autobiographie von der Biographie (Holdenried 2009: 37), die bis ins 21. Jahrhundert nachwirkt: In ihrer Monographie *Reading Autobiography* (2010) betonen Sidonie Smith und Julia Watson bezüglich Autobiographie und Biographie: »These kinds of life writing are fundamentally different« (Smith/Watson 2010: 6).

Traditionellen Gattungsmustern zufolge unterscheiden sich Biographie und Autobiographie zunächst in der (Erzähl-)Perspektive: Während die Biographie das Leben eines anderen in den Blick nimmt, schreibt eine Person in der Autobiographie über ihr bzw. sein eigenes Leben. Dies wird in Georg Mischs Definition der Autobiographie aus dem Jahr 1907 reflektiert: »die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)« (Misch 1989: 38). Misch weist bereits auf die Schwierigkeit hin, die Grenzen der Autobiographie zu bestimmen (ebd.: 36f.).

Neben der Perspektive wird häufig der jeweilige Faktenbezug als Unterschied angeführt. Die Autobiographie sei, so Neva Šlibar, vordergründig der Subjektivität und der »unverstellte[n] Lebenserfahrung« (Šlibar 1995: 394) verpflichtet, die Biographie gebe sich objektiv. Darüber hinaus wird immer wieder die Unabgeschlossenheit und Fragmentiertheit der Autobiographie gegenüber der monolithisch verstandenen Biographie betont (Šlibar 1995: 393f.; Holdenried 2009: 37, Smith/Watson 2010: 5-7). Weitere Unterschiede betreffen laut Michaela Holdenried die jeweilige Tradition: Die Biographie hänge länger ihrer »exemplarischen Modellfunktion« nach und reflektiere erst in und mit der Postmoderne die »krisenhaften Begleiterscheinungen der Subjektconstitution«, die in der Autobiographie bereits von Beginn an, also im 18. Jahrhundert, erkennbar waren. Analog dazu folge die theoretische Auseinandersetzung mit Biographien lange Zeit veralteten Mustern und hole erst jüngst mit der Autobiographietheorie auf (Holdenried 2009: 38f.).

Zwischen Autobiographie und Biographie ergeben sich laut Šlibar jedoch auch zahlreiche Überschneidungen, die sich in den »narrativen Prinzipien, den Identitätsbildungsmechanismen, den Erfahrungsorganisations- sowie den Sinnbildungsprozessen« (Šlibar 1995: 392) zeigen. Darüber hinaus schwingt in einer Biographie immer deren Verfasserin oder Verfasser mit, während Autobiographien selten frei sind von biographischen Splittern anderer, etwa Verwandter oder Bekannter des autobiographischen Subjekts (ebd.: 393). Ergänzend dazu sei Michail Bachtin angeführt, der 1923/24 hinsichtlich der Autobiographie feststellt: »автор должен стать вне себя, [...] он должен стать другим по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого« (Bachtin 2003: 97) [»(D)er Autor (muss) aus sich heraustreten (...). Er muss in Bezug auf sich selbst zu einem Anderen werden, auf sich mit den Augen eines Anderen blicken« (Bachtin 2008: 69f.)]. Demzufolge muss die Autorin oder der Autor letztlich die Position einer Biographin oder eines Biographen einnehmen. Auch hier nähern sich Autobiographie und Biographie in nachvollziehbarer Weise an. Das essentialistische Argument von Smith und Watson, die fast hundert Jahre nach Bachtin auf einer Unterscheidung zwischen Biographie und Autobiographie beharren, ist hingegen wenig überzeugend: »The biographer [...] cannot present his or her subject in the first person – except when quoting statements [...] by that person« (Smith/Watson 2010: 7).

Diese Überlappung von Biographie und Autobiographie wird durch das mediatisierte Umfeld des Web verstärkt. Zum einen ist hier die Verbindung zwischen Text und Autorin bzw. Autor noch brüchiger als im literarischen Feld offline; auf diese Krise der Referentialität im Zusammenhang mit Philippe Lejeunes »pacte autobiographique« wird in der nächsten Sektion ab Seite 30 eingegangen. Zum anderen verschieben hypertextuelle Mittel die Grenze zwischen Leserinnen und Lesern auf der einen und Autorinnen und Autoren auf der anderen Seite, was den Unterschied zwischen Autobiographie und Biographie weiter verwässert. Diesen hypertextuellen (auto-)biographischen Praktiken ist das Unterkapitel »Vernetzte (Auto-)Biographien?« gewidmet.

Nicht vergessen werden darf, dass in vielen Fällen Technikerinnen und Techniker an den Online-Auftritten mitarbeiten, die etwa Programmierung, Design und Kommunikation auf den Webseiten organisieren (Simanowski 2001: 17). Solche (auto-)biographischen Kollaborationen treten nicht exklusiv im Web auf; sie könnten auch für den Film (Bruss 1976: 9) oder im Falle des Ghostwriting (Volkening 2006: 53-72) diagnostiziert werden.

Die Beispiele aus dem Web zeigen, dass sich die Grenze zwischen Biographie und Autobiographie letztlich nicht aufrechterhalten lässt. Um die Überlappungen begrifflich besser fassen zu können, sind mehrere Varianten vorgeschlagen worden. Ricia

Anne Chansky führt aus, dass auf Englisch sowohl die von Timothy Dow Adams geprägte Schreibung »auto/biography« als auch der Begriff »life writing« populär ist (Chansky 2016: XXI), auf Deutsch verwendet Holdenried »(Auto-)Biographik« (Holdenried 2009: 37). Daran anknüpfend spricht die vorliegende Studie von (*Auto-*) *Biographie*; die Einzelformen *Biographie* und *Autobiographie* werden eingesetzt, um das historische Verständnis dieser Begriffe zu markieren. Dies geschieht vor allem in der direkten Auseinandersetzung mit (älteren) theoretischen Texten.

(*Auto-*)*Biographisch* deutet auf die bereits erwähnten Überlappungen ebenso hin wie auf den prekären Status des Selbst, *autos*, das hier in Klammern geführt wird. Ebenso prekär ist die Annahme, es handele sich bei (*Auto-*)*Biographie* um ein literarisches Genre, was unter anderem Paul de Man in Frage gestellt hat. Er versteht *Autobiographie* vielmehr als Lesart (de Man 1979: 921). Andere Ansätze definieren sie als Sprechakt (Bruss 1976: 5f.), als Diskurs (ebd.: 9) oder rücken den narrativen Aspekt in den Vordergrund und sprechen von »lebensgeschichtliche[m] Erzählen« (Šlibar 1995: 396).

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, den Schwerpunkt auf das Performative zu lenken. Der Begriff der »auto/biographical practices« wird 1993 von Nod Miller und David Morgan in einer soziologischen Studie eingeführt und bezeichnet »a range of activities considerably wider than conventional understandings of the terms ›biography‹ or ›autobiography‹« (Miller/Morgan 1993: 133). Unabhängig davon findet sich der Begriff »autobiographical practice« zwei Jahre später auch im Titel eines Aufsatzes von Sidonie Smith, die – inspiriert von Judith Butler – die Performativität des (*auto-*)*biographischen* Schreibens betont (Smith 1995). Im Text selber kommt die »practice« allerdings nicht vor, Smith verwendet vielmehr den Begriff »autobiographical performativity« (ebd.: 19). Innerhalb der Slavistik werden die »autobiographical practices« schließlich durch den von Jochen Hellbeck herausgegebenen Sammelband *Autobiographical Practices in Russia* (2004) popularisiert, der allerdings kaum auf die (*Auto-*)*Biographietheorie* eingeht. Hellbeck versteht »autobiographical practices [...] as active instruments of a given notion of self« (Hellbeck 2004b: 12), die sich nicht auf Texte beschränken, sondern auch visuelle Medien und Performances miteinbeziehen (ebd.: 13).

Die vorliegende Arbeit folgt den Argumentationen von Miller/Morgan, Smith und Hellbeck, indem sie unter dem Oberbegriff der (*auto-*)*biographischen Praktiken* Handlungen in den Blick nimmt, die (*Auto-*)*Biographisches* im weitesten Sinne konstruieren. Darunter kann etwa das Veröffentlichen eines Blog-Eintrags, das Kommentieren desselben oder das Imaginieren einer schriftstellerischen Persönlichkeit fallen. In all diesen Fällen kann in Anlehnung an Michel de Certeaus *Arts de faire*

[*Kunst des Handelns*] (1980) von alltäglichen Handlungen gesprochen werden.<sup>2</sup> De Certeau unterscheidet dabei zwischen Strategien, die Machtverhältnisse festigen, und Taktiken, die versuchen, ebendies zu verhindern (de Certeau 1988: 23f.).

Auf (auto-)biographische Praktiken umgelegt, setzen Literaturbetrieb, literarische Traditionen, Autobiographie- und Biographietheorie Strategien fest, die eine Autorin bzw. ein Autor taktisch unterwandern kann. Traditionelle Auffassungen von Autorschaft versetzen wiederum die Autorin oder den Autor in eine strategische Position, der das Publikum mit verschiedenen Taktiken begegnen kann. In beiden Fällen wird an etablierten Machtverhältnissen im literarischen Diskurs gerüttelt.

### Referentialität und der »pacte autobiographique«

Philippe Lejeune führt folgende auf den ersten Blick einfache Definition der Autobiographie ein: »Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*« (Lejeune 1975: 15, Hervorh. i. O.). Ursprünglich ist in dieser Formel kein Platz für Graubereiche: »Une identité est, ou n'est pas.« (ebd.: 15), eine Position, die Lejeune erst später relativiert (Lejeune 1994: 419f.). Eine Autobiographie verweist, dieser Theorie folgend, zwingend auf ein Subjekt außerhalb des Textes, dient als Beispiel für Referentialität und erinnert an eine Interpretation von Literatur, die laut William Mitchell ebenso weitverbreitet wie naiv ist: Literatur als »representation of life« (Mitchell 1990: 11). Diese Auffassung wird, wie Mitchell ausführt, zunächst durch den Formalismus, später durch den Poststrukturalismus entscheidend herausgefordert (ebd.: 16f.). Lejeune beharrt allerdings auf dem Bezug zwischen Autorin oder Autor und Text, der vor allem durch die Kraft des Eigennamens hergestellt wird:

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre [...]. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle[.] (Lejeune 1975: 22f., Hervorh. i. O.)

Mit dem Eigennamen als Signatur wird der »pacte autobiographique« zwischen Autorin oder Autor und Publikum besiegelt: »Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur-narrateur-personnage, G. H.], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.« (ebd.: 26). Der Pakt wird

---

2 | Auf diese Verbindung weist verkürzt auch Smith (1995: 21) hin.

also einerseits über die Namensidentität zwischen Erzählinstanz und Autorin oder Autor geschlossen (ebd.: 27f.), andererseits über die explizite Kennzeichnung eines Textes als Autobiographie in (Unter-)Titel oder Einleitung und andere »paratextes« im Sinne Gérard Genettes (Genette 1987: 7). Paratexte bilden demzufolge die Randzone eines Textes und sind als eine Art »Schwelle« zum Einstieg in den Text zu verstehen (ebd.: 7f.)

Nicht unterschätzt werden darf im Zusammenhang mit dem »pacte autobiographique« die Stellung der Leserin bzw. des Lesers, die oder der die Texte im Lesen ›zum Funktionieren‹ bringe (Lejeune 1975: 14). Lejeune konstatiert dabei zwei paradoxe Lektürehaltungen: Im Roman wird nach (Auto-)Biographischem gesucht, in der (Auto-)Biographie nach Fehlern, »ruptures du contrat« (ebd.: 26). Dieses Paradox löst er im Konzept des »espace autobiographique« auf, der sich in der Zusammenschau aus autobiographischen und fiktionalen Texten einer Autorin oder eines Autors ergibt. Der Eindruck des Raumes entsteht dabei durch eine Art »effet [...] de stéréographie« aufseiten des Publikums und lässt die letztlich angestrebte »vérité« der Texte hervortreten (ebd.: 41f., Hervorh. i. O.).

Dies erinnert an Misch, der 1907 betont, dass selbst fiktionale Texte als Selbstdarstellungen einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers verstanden werden können, weil sich der »Geist« in ihnen [...] »objektiviert« hat (Misch 1989: 43). In ähnlicher Art und Weise spricht Lidija Ginzburg (1971: 12) von »человечески[е] документ[ы]« [»menschliche Dokumente«] wie Briefen, Tagebüchern und Bekenntnisschreiben, die das Bild eines Menschen formen. Ihrzufolge sind »[п]исьмо и роман [...] – разные уровни построения образа личности« [»Brief und Roman (...) verschiedene Ebenen in der Erschaffung eines Persönlichkeitsbildes«] (ebd.: 13).

Wie William Mitchell ausführt, werden Begriffe wie *Wahrheit*, *Realität*, *Subjekt* und *Identität*, die ursprünglich als Objekte der Repräsentation galten, durch poststrukturalistische Theorien selbst als Repräsentationen entlarvt (Mitchell 1990: 16f.). Dies wirkt sich auch auf die (Auto-)Biographietheorie aus (Hanuschek 2009: 12f.; Nünning 2009: 21-23). Andreas Reckwitz (2008: 13) konstatiert im Poststrukturalismus eine Zersplitterung oder »Dezentrierung« des Subjekts; eine potentielle Identität, die gleichwohl ebenso infragezustellen ist, verweist damit nur mehr auf eine Leerstelle. Dementsprechend häufig ist Lejeunes auf Referentialität basierende Theorie kritisiert worden, etwa in Paul de Mans Replik »Autobiography as De-Facement« (de Man 1979).

Wahrheit ist im Zusammenhang mit (auto-)biographischen Praktiken von Authentizität bzw. – im russischen Kontext – auch von (neuer) Aufrichtigkeit (»новая

искренность») abgelöst worden.<sup>3</sup> Bernhard Fetz sieht Authentizität im (auto-)biographischen Zusammenhang weniger einer objektiven oder empirisch überprüfbareren Realität verpflichtet, sondern durch eine in sich schlüssige, glaubwürdige Präsentation entstehend (Fetz 2009: 58). Lidija Ginzburg (1971: 10) attestiert der dokumentarischen Prosa eine »установк[а] на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности« [»Ausrichtung auf Authentizität, die der Leser immer zu spüren glaubt, die aber nicht immer auf Fakten beruht«]; Authentizität ist als Effekt aufseiten des Publikums zu suchen. Lejeune hingegen verneint die Möglichkeit von Fiktion im Falle eines in Kraft getretenen »pacte autobiographique«; träten fiktive Details auf, dann müsse von einer Lüge [»*mensonge*«] gesprochen werden (Lejeune 1975: 30, Hervorh. i. O.).

Wie angedeutet, kritisiert Paul de Man diese Sicht. Prinzipiell ist die Autobiographie ihm zufolge »not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts« (de Man 1979: 921). Darüber hinaus verweist er auf die mediale Gemachtheit eines jeden Lebens; nicht das Leben produziert die Autobiographie, sondern *vice versa* (ebd.: 920). Dementsprechend ist es unmöglich, die Autobiographie von Fiktion zu unterscheiden, der Status autobiographischer Texte bleibt zwischen diesen beiden Polen unbestimmt (ebd.: 921).

Für de Man ist die Leit-Trope der Autobiographie die Prosopopöie, »by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face« (ebd.: 926). In dieser Trope offenbart sich auch die Doppellogik der Autobiographie, weil sie Persönlichkeit – im ursprünglichen Wortsinn: ein Gesicht oder eine Maske (*prosopon*) – verleiht und gleichzeitig entzieht: »face and deface« (ebd.). Dünne/Moser weisen darauf hin, dass sich in diesem Kreislauf der Tropen das Subjekt in letzter Konsequenz völlig auflöst und durch die »subjektlose Autoreferentialität der literarischen Sprache« abgelöst wird (Dünne/Moser 2008a: 14, FN 26). Im weitesten Sinn handelt es sich dann um ein von Niklas Luhmann (2010: 57–62) beschriebenes autopoetisches System, das sich immer wieder selbst (re)produziert.

Trotz seiner Schwierigkeiten ergeben sich mehrere Anknüpfungspunkte des »pacte autobiographique« zu (auto-)biographischen Praktiken im Web. Zunächst ist das Netz ein paratextuelles Medium *par excellence*<sup>4</sup>, was sich nicht zuletzt aus dessen hypertextueller Struktur ergibt, in der Textfragmente mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander stehen. Fast ausnahmslos jeder auch noch so kurze

3 | Die »Neue Aufrichtigkeit« wird ab Seite 70 genauer behandelt.

4 | Peter Deutschmann (2002: 3f.) spricht bereits 2002 die Bedeutung von Genettes Paratext-Konzept für die Analyse von Webseiten russischer Autorinnen und Autoren an.

Online-Text hat einen paratextuellen Rahmen, der die jeweilige Plattform als Webseite, Blog, soziales Netzwerk oder Ähnliches ausweist. Da diese Plattformen häufig (auto-)biographisch grundiert sind, wie im folgenden Unterkapitel ab Seite 55 zu zeigen sein wird, suggeriert die von ihnen vorgenommene paratextuelle Rahmung eine (auto-)biographische Leseweise und impliziert damit einen »pacte autobiographique«.<sup>5</sup>

Trotz dieser Berührungspunkte darf nicht verschwiegen werden, dass die Identität von Autor bzw. Autorin und Textsubjekt durch die Situation im Internet anschaulich untergraben wird. Dieses Problem hat bereits Lejeune identifiziert, als er in Bezug auf schriftlicher Korrespondenz, Telephongespräche und Rundfunk schreibt: »Quand la communication orale se brouille, l'identité fait problème« (Lejeune 1975: 21). Identitätsillusionen zerbrechen an medialer Vermittlung; steht physischer Kontakt als Validationsmöglichkeit nicht zur Verfügung, wird die Identität der sendenden Instanz prekär. Da jegliche Kommunikation im Netz, selbst »private« im engsten persönlichen Kreis, nur medial vermittelt werden kann, betrifft dieses Problem in besonderem Maße die Onlinekommunikation. Dieses Problem birgt jedoch eine Chance: Ist erst einmal die Referentialität aufgehoben, kann das Spiel mit Identitäten, mit *personae*, also verschiedenen Masken, beginnen. Auf die *persona* verweist im Übrigen schon Misch (1989: 44), wenn er 1907 im übertragenen Sinn »unsere Rolle auf der Bühne des Lebens« beschreibt und damit den Konstruktcharakter eines jeden Lebens offenlegt. Es verwundert nicht, dass einige Autorinnen und Autoren die technischen Möglichkeiten des Web aufgreifen, um ihr literarisches Spiel auf die (Selbst-)Inszenierung im Netz auszuweiten.

Dabei tritt allerdings ein Paradoxon auf: Die das literarische Spiel erst ermöglichende Anonymität bzw. Nicht-Referentialität steht einem bewussten Vermarkten der eigenen Persönlichkeit naturgemäß im Weg. Abgesehen von einzelnen experimentelleren Zugängen versuchen die Autorinnen und Autoren in der Regel, ihren Status zu festigen und das Prestige ihrer Online-*persona* auf ihre reale Person zu übertragen. Damit dies gelingt, muss das Publikum Online-Texte mit konkreten Personen in Verbindung bringen und Lejeunes »pacte autobiographique« akzeptieren. Die medialen Mittel, die die russischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller dafür einsetzen, können allerdings ebenso gut für Spiele mit Identität(en) genutzt werden – de Mans Doppellogik des »face and deface« lässt sich auch auf das Netz übertragen.

---

5 | Poletti/Rak (2014a: 85-87) weisen auf die potentiell parasitische Natur dieser Netz-Paratexte hin; so rahmt Online-Werbung einen Text unter Umständen auf unerwünschte Art und Weise.

## Metafiktionale und mediale Verschiebungen

Postmoderne Infragestellungen der traditionellen Gattung Biographie zeigen laut Ansgar Nünning eine »Tendenz zur Hybridisierung, zur Überschreitung von Gattungsgrenzen sowie der Grenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen«. Diese Infragestellungen treten in Form von biographischen Romanen und biographischen (Meta-)Fiktionen auf, die sich wesentlich von der »klassischen« Biographie unterscheiden (Nünning 2009: 22). Interessanterweise argumentiert Nünning hier implizit in Analogie zu Lejeunes »pacte autobiographique«: »sämtliche Aussagen in Biographien [müssen] eindeutig auf konkrete Personen [...] referentialisierbar sein« (ebd.: 26). Zusätzlich konstatiert er für die Biographie eine Identität zwischen Autorin oder Autor und Erzählinstanz (ebd.).

Wie oben dargelegt, erscheint dieses Beharren auf einer traditionellen Vorstellung von Biographie wenig produktiv; wichtiger ist die Erkenntnis, dass fiktionale Metabiographien die Aufmerksamkeit auf die narrativen Strukturen biographischer Texte lenken und damit deren Gemachtheit thematisieren. Dass davon auch die »klassische« Biographie betroffen ist, erkennt Nünning allerdings nicht an. Auch die Autobiographie wird dekonstruiert; ein erstes bekanntes Beispiel ist laut Ott/Weiser Serge Doubrovskys Begriff der »autofiction« aus dem Jahr 1977, der das Fiktionale der Autobiographie betont (Ott/Weiser 2013: 8f.).

Insgesamt beschränkt sich die fiktionale und metafiktionale Kritik an alten Gattungsstrukturen sowohl im Fall der Biographie als auch im Fall der Autobiographie im Wesentlichen auf Texte. Erst Jörg Dünnes und Christian Mosers 2008 eingeführter Begriff der »Automedialität« erweitert diese Diskussion um eine mediale Perspektive:

Das Ziel besteht [...] darin, ein traditionelles Verständnis von »Autobiographie«, bei der die Schrift ein bloßes Werkzeug für die Darstellung des eigenen *bios* ist, aufzulösen zugunsten einer »Autographie«, eines sich medial im Schreiben konstituierenden Selbstbezugs bzw. [...] einer generalisierten »Automedialität«. (Dünne/Moser 2008a: 11)

Moser und Dünne zufolge beschäftigt sich die Autobiographietheorie vor allem mit dem Subjekt und dem Leben und übersieht mit dem Medium das dritte Element, in dem sich die ersten beiden erst konstituieren (ebd.: 8). So gilt etwa bei Lejeune und Bruss das »Medium der Darstellung [...] immer noch als transparent« (ebd.: 9). Im Rückgriff auf Michel Foucault und Georg Christoph Tholen argumentieren Moser und Dünne, dass es aber gerade eine durch das Medium hergestellte Distanz ist, die Selbstbetrachtungen ermöglicht:

Die Verbindung mit sich selbst ist paradoxerweise nur dadurch möglich, dass das Subjekt den Zustand unmittelbaren Bei-Sich-Seins verlässt und den Verkehr mit sich selbst unterbricht, indem es in die Exteriorität eines Mediums heraustritt. (Ebd.: 13)

An dieser Stelle sei noch einmal auf Bachtin (2003: 97) verwiesen, der die notwendige Distanz des autobiographischen Subjekts zu sich selbst ebenfalls beschrieben hat.

Automedialität erlaubt es, die »Medienvergessenheit« (Dünne/Moser 2008a: 7) vieler literaturwissenschaftlicher Studien zur Autobiographie zu überwinden, indem sie weg vom Text und monolithischen Subjektauffassungen hin zu intermedialen Identitätskonstruktionen führt (ebd.: 14f.). Allerdings deckt ihre Theorie einen wesentlichen Bestandteil (auto-)biographischer Praktiken nicht ab: dialogische Interaktion.<sup>6</sup> Das kommunikative Element der (Auto-)Biographie wird in vielen theoretischen Texten erörtert, so heißt es etwa bei Holdenried (2009: 38): »Selbsterfahrung, Selbstausslegung, Verständigung mit anderen sind [...] die Parameter, zwischen denen sich (auto)biographisches Schreiben von jeher vollzieht«. Tartakovskij (1991: 12) skizziert das traditionell der Autobiographie zugerechnete Genre der Tagebücher als »автокоммуникативен« [»autokommunikativ«] und liest diese als »сообщение самому себе [»Botschaft an sich selbst«].

Smith/Watson (2010: 16) verstehen »self-referential writing as an intersubjective process«, und auch Lejeunes Ermächtigung des Publikums und Elizabeth Bruss' Konzeptualisierung der Autobiographie als Sprechakt implizieren (auto-)biographische Dialoge. Pierre Bourdieu (2011: 304) hat sich wiederum kommunikativen Aspekten der Biographie gewidmet und weist auf das Interview als biographisches Werkzeug hin, während Sigrid Weigel (2002) das »postalische[] Prinzip biographischer Darstellungen« untersucht.

Allerdings bleiben diese Konzepte (auto-)biographischer Kommunikation, wie Carsten Heinze (2013: 14) aus soziologischer Perspektive schreibt, oberflächlich. Er plädiert dafür, der Kommunikation eine umfassendere Rolle zuzuweisen: »Über die (auto-)biografische Kommunikation wird der Mensch im sozialkommunikativen Austausch erst identifizier- und sichtbar, wir erleben Welt und Gesellschaft über die Lebensgeschichten Anderer« (ebd.: 15f.). Durch neue mediale Möglichkeiten verschiebt sich dabei der Schwerpunkt »vom intersubjektiven face-to-face-Austausch hin zur medienvermittelten Kommunikation« (ebd.: 3). Heinze positioniert die (Auto-)Biographie als kommunikative Gattung (ebd.: 16), die eine dreiteili-

---

6 | Astrid Ensslin zeigt, wie sich diese Interaktion im Dialog von der ludischen Interaktion mit einem »cybertext«, also mit einer »machine«, unterscheidet, die wenig Wahlmöglichkeiten bietet (Ensslin 2007: 6; 33).

ge Struktur aus Codes, deren Verwendung und der Rezeption aufweist (Heinze 2013: 18). Diese soziologisch motivierte Rückbesinnung auf (auto-)biographische Kommunikation ist wesentlich für das Verständnis (auto-)biographischer Praktiken im Internet und lässt sich mithilfe von Dirk Uffelmans aus der Kommunikationswissenschaft entlehntem Konzept der Crossmedialität ins literarische Feld übertragen:

Soll das Internet zum Gegenstand kulturwissenschaftlich-historischer Erforschung werden, müssen neben technischen Gegebenheiten unbedingt die *kulturellen, sozialen, politischen Interaktionen* von Menschen über das Internet in den Blick rücken. Diese sind es, welche die diversen digital(isiert)en Gattungen für ihre jeweiligen Zwecke, von sozialen über politische und kommerzielle bis zu ästhetischen, je neu konfigurieren und in ihren Interaktionen selbst von den technischen Möglichkeiten mitgeprägt werden. (Uffelmann 2011a: 166, Hervorh. i. O.)

Als Begriff für diese Betrachtungsweise schlägt Uffelmann (ebd.: 167) »Crossmedialität« vor, die die ihr inhärenten medialen »konfliktgeladenen Kreuzungen« bereits im Namen trägt. Im Falle der hier behandelten (auto-)biographischen Praktiken im Web sind eben diese vielfältigen Interaktionen zu berücksichtigen, die sowohl intermediale Mittel als auch intersubjektive Kommunikation betreffen. Ein Ziel dieser Arbeit ist es, die theoretischen Konzepte (auto-)biographischer Kommunikation auf Beispiele aus dem Runet anzuwenden, sie mit intertextuellen und intermedialen Betrachtungsweisen zu kreuzen und damit crossmedialen (auto-)biographischen Praktiken russischer Autorinnen und Autoren nachzuspüren.

### **Vernetzte (Auto-)Biographien?**

Die crossmediale Vernetzung medialer (Menschen-)Bilder im Internet wird auf zwei Ebenen realisiert: Zum einen dient das Internet als (physisches) Kommunikationsmedium, das Computer und in weiterer Folge Menschen elektronisch verbindet, zum anderen ist seine Benutzeroberfläche, das »World Wide Web«, als Hypertext organisiert, vernetzt also Texte und Textfragmente. Aus diesem Nebeneinander vieler verschiedener Textfragmente ergibt sich auch die erhöhte Bedeutung des Paratexts in Hypertextumgebungen: Springt die Leserin oder der Leser von einem Fragment zum nächsten, wird aus Text Paratext und *vice versa*.

Das bekannteste Hypertextsystem ist das von Tim Berners-Lee im Jahr 1991 vorgestellte »World Wide Web« (Berners-Lee et al. 1994); der Erfolg des »Web« lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass es im allgemeinen Sprachgebrauch häufig als »das Internet« bezeichnet wird, obwohl letzteres die technische Infrastruktur umschreibt, die vom Web, aber auch von E-Mails, Chatprogrammen und ähnlichen Be-

nutzeroberflächen genutzt wird (Lomborg 2014: 11f.). Abgesehen vom Web gibt es zahlreiche weitere Hypertextsysteme, die das Verlinken von Textfragmenten technisch und konzeptionell auf je unterschiedliche Weise lösen. Erwähnenswert ist Ted Nelsons Projekt »Xanadu«, eine lose verbundene, potentiell unendliche Sammlung von Texten und Textfragmenten in einer Netzwerkstruktur, für die er 1965 den Begriff »Hypertext« vorschlägt (Nelson 2003: 96). Für seine hypertextuelle Vision hat Nelson wiederum das von Vannevar Bush (2003) 1945 skizzierte Konzept der »memex«, einer analogen Text- und Bildverknüpfungsmaschine, auf den Computer übertragen. Berners-Lee hat Nelsons und Bushs komplexe Konzepte einer zum Teil notwendigen Pragmatik geopfert, was den Erfolg seines Web ein Stück weit erklären könnte. Dieser anhaltende Erfolg ist auch der Grund, warum sich die vorliegende Studie auf dieses spezielle Hypertextsystem beschränkt.

Im und über das Web werden auf einer physikalischen Ebene Menschen und auf einer konzeptuellen Ebene Texte bzw. – um George Landows medialer Erweiterung des Hypertexts zu »hypermedia« zu folgen (Landow 2006: 3) – Medien vernetzt. Auch für (auto-)biographische Praktiken im Web gilt diese doppelte Vernetzungsstruktur. So unterscheidet Britt-Marie Schuster (2009: 182) zwischen »internetbasierte[r] Kommunikation (so Chat, Weblogs, Videoblogs [...])« und »hypertextgestützten Spielarten biographischer Erzählungen«. Erstere weisen ihr zufolge eine Nähe zum Mündlichen auf und thematisieren Alltägliches, während zweitere größtenteils als Biographien im traditionellen Sinn funktionieren. In weiterer Folge beschäftigt sich Schuster (ebd.: 183-189) fast ausschließlich mit Hypertextbiographien, während Internetkommunikation kaum erwähnt wird.

Für die vorliegende Studie sind hingegen die ans Mündliche angelehnten Alltagserzählungen relevant. Diese sind nicht als neue Entwicklung zu verstehen; Michail Micheev (2007: 57f.) identifiziert mündliche Erzählungen im Freundeskreis, die später in Tagebuchform gebracht werden, als Ursprung zahlreicher russischer (auto-)biographischer Texte. Zu vermuten ist, dass diese Praxis ins Hypertextuelle übertragen wurde; die Dominanz des Alltäglichen im Netz beklagt beispielsweise Roberto Simanowski (2001: 17). Die quasi-mündlichen Alltagserzählungen lenken die Aufmerksamkeit auf einen weiteren Aspekt der Netzkultur, nämlich die angenommene Unmittelbarkeit der Internetkommunikation. Wie Jay David Bolter und Richard Grusin schreiben, kommt es dabei auf den ersten Blick zu einem Widerspruch:

Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same device: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. [...] [T]he real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate [...] emotional response. (Bolter/Grusin 2000: 53)

Transparente Medien versuchen, die mediale Vermittlung zu verschleiern, während Hypermedien diese betonen, um eine »satiety of experience« zu erreichen (Bolter/Grusin 2000: 53). Diese zwei Varianten stehen jedoch nicht in Opposition zueinander; in einer paradoxen Umkehr strebten Hypermedien nach Unmittelbarkeit, während transparente Medien stets implizit auf die mediale Vermittlung hinweisen müssen (ebd.: 54). Deshalb sind auch Schusters Unterscheidungskriterien nicht trennscharf, sondern bilden vielmehr zwei in Wechselwirkung stehende Aspekte ab.

Die fehlende Trennschärfe lässt sich an der trivialen Tatsache ablesen, dass die von Schuster angeführten Kommunikationsplattformen Chat, Weblog und Videoblog durchaus in der Hypertext-Umgebung des Web (Lomborg 2014: 21) auftreten können. Es stellt sich daher die Frage nach einem Neben- und Miteinander dieser Formen, deren Gemeinsamkeit eben in ihrer netzartigen Struktur zu suchen ist. Um diese These zu prüfen, soll sowohl der kommunikative als auch der hypertextuelle Aspekt (auto-)biographischer Praktiken im Netz herausgearbeitet werden. Im Folgenden wird zunächst auf Kommunikation eingegangen, die, wie Sherry Turkle 1995 über Nutzerinnen und Nutzer von Internet-Chats schreibt, Spielraum für die Konstruktion von Identitäten eröffnet:

[T]hey become authors not only of text but of themselves [...]. [O]ne's body is represented by one's own textual description [...]. The anonymity of MUDs [Internet-Chats, G. H.] [...] gives people the chance to express multiple [...] aspects of the self, to play with their identity and to try out new ones. (Turkle 1995: 12)

Turkle schließt explizit an Judith Butlers Aufsatz »Performative Acts and Gender Constitution« an, in dem Geschlechterkonstruktionen und deren Verkörperungsbedingungen behandelt werden (Butler 1988). Dementsprechend untersucht Turkle vor allem Gender-Performanzen im Netz. Lisa Nakamura (2002) widmet sich hingegen Spielen mit Ethnizität. Dieses von Liam Bullingham und Ana C. Vasconcelos als »identity tourism« (Bullingham/Vasconcelos 2013: 103) bezeichnete Phänomen beschränkt sich jedoch nicht auf das Internet. So spricht Nikolaj Evreinov bereits 1922 von einer »театрализация жизни« [»Theatralisierung des Lebens«] (Evreinov 2002: 43-68), und Erving Goffman formuliert 1956 in seiner Monographie *The Presentation of Self in Everyday Life* die Idee alltäglicher Performanz:

[W]hen an individual appears in the presence of others, there will usually be some reason for him to mobilize his activity so that it will convey an impression to others which it is in his interests to convey. (Goffman 1956: 3)

Ziel dabei ist, einen spezifischen (sozialen) Status zu projizieren und aufgrund dieser Performanz von den Zuseherinnen und Zusehern entsprechend behandelt zu werden (ebd.: 6). Das Publikum ist laut Goffman nicht passiv, sondern ganz im Gegenteil wesentlich am Zustandekommen solcher alltäglicher Performanzen beteiligt (ebd.: 3). Eingesetzt werden dabei auch nicht-verbale Kommunikationsmittel wie Statussymbole oder Gesten (ebd.: 160f.).

Die Theatermetapher scheint sich im Zusammenhang mit prozessualen Identitätskonstruktionen geradezu aufzudrängen. Sherry Turkle (1995: 26) schreibt, ohne auf Goffman zu verweisen, »that it is computer screens where we project ourselves into our own dramas, dramas in which we are producer, director, and star«. Es verwundert daher nicht, dass zahlreiche Artikel Goffmans Thesen auf die Situation im Internet umlegen; ein Überblick über diese Versuche findet sich bei Bernie Hogan (2010: 379).

Allerdings verlangt Goffman (1956: 2) »immediate presence« aller Beteiligten. Auf dieses Problem weisen Bullingham/Vasconcelos (2013: 102) hin, denen zufolge Telekommunikation Goffmans nichtsprachliche Zeichen nicht oder nur unzureichend übermittelt. Im Unterschied dazu argumentiert die vorliegende Studie, dass es paratextuelle und crossmediale Eigenschaften des Web durchaus erlauben, »cues« im Sinne von Goffman zu übertragen; ein populäres Beispiel sind die »emojis«, kleine Bilder, die für Emotionen stehen.

Zudem gibt es auch im Web eine Art Präsenz; anstatt von »immediate presence« spricht George Landow von »virtual presence« (Landow 2006: 135): Die Leserin oder der Leser imaginieren die virtuelle Präsenz der schreibenden Instanz. Dies trifft zwar auf alles Schreiben zu, erhält aber im Hypertext zusätzliche Dynamik (ebd.: 136). Die Frage, ob sich Goffmans Theorie des Alltagstheaters<sup>7</sup> auf das Web übertragen lässt, unterstreicht das bereits erwähnte Problem der Repräsentation. Online wird deutlich, wie brüchig der Verweis auf ein repräsentiertes Objekt tatsächlich ist.

Auch qualitativ können sich Unterschiede ergeben. Anna Poletti und Julie Rak führen aus, dass sich die »communicative identity-work« im Netz von jener offline unterscheidet (Poletti/Rak 2014b: 7). So baut der (auto-)biographische Diskurs online kein durchgängiges Narrativ auf, sondern setzt sich aus Splintern, kurzen Einträgen in sozialen Netzwerken oder Photos zusammen (ebd.). Hier wird deutlich, dass sich das Dialogische des Hypertexts nicht auf Kommunikation beschränkt. George Landow (2006: 56) schreibt Hypertexten auch Michail Bachtins Polyphonie zu und stellt dessen Nebeneinander von verschiedenen Stimmen das hypertextuelle Nebeneinan-

---

7 | Das Theater wird von William Mitchell als ein klassisches Beispiel für Repräsentation geführt, weil es semiotische und politische Repräsentation in sich vereint (Mitchell 1990: 11f.).

der verschiedener Textfragmente gegenüber; Viviane Serfaty (2004: 61) bezieht sich ebenfalls auf Bachtin und hebt die polyphonische Grundierung von Blogs hervor.

Wesentlich für Kommunikation ist ein Gegenüber. Es stellt sich daher die Frage, wie (auto-)biographische Praktiken im Web Autorinnen und Autoren mit dem Publikum vernetzen. Grundsätzlich bedingen Hypertexte eine spezielle Rezeptionshaltung; der Leserin und dem Leser widerfährt gegenüber den Autorinnen und Autoren, ganz im Sinne poststrukturalistischer Theorien, eine Ermächtigung. Landow (2006: 56-58) beschreibt, wie das Publikum aufgrund der strukturellen Dezentralisierung im Hypertext den Fokus je nach Belieben verschieben kann; diese neugewonnene Autonomie findet ihre graphische Entsprechung in »the cursor, the blinking arrow, line [...] that represents the reader-author's presence in the text« (ebd.: 84f).<sup>8</sup> Ein Stück weit müssen Autorinnen und Autoren also den »very active readers« bzw. »readers-as-writers« Macht über den (Hyper-)Text geben (ebd.: 6-9). Diese Verschiebung fordert traditionelle literaturwissenschaftliche Vorstellungen von Autorschaft heraus; mehr zu diesen Konzepten und deren postmoderner Dekonstruktion findet sich in der Sektion »(Auto-)Biographie und Autorschaft« ab Seite 42. Landow (ebd.: 125) betont, dass die Leserin oder der Leser eines Hypertexts allerdings nicht automatisch zu dessen (Mit-)Autorin bzw. zu dessen (Mit-)Autor wird; vielmehr gibt es graduelle Abstufungen des Mit-Schreibens. Bereits in der Lektüre werden Leserinnen und Leser laut Uwe Wirth aber zum »*Editeur*, der als erster Leser und zweiter Autor das Geschriebene Anderer zusammenliest und zusammenschreibt« (Wirth 2001: 58). Robert Folger führt aus, dass editorische Leserinnen und Leser im Kontext (auto-)biographischer Hypertexte aus (auto-)biographischen Splittern eine Biographie zusammenstellen (Folger 2008: 287). Laut Landow (2006: 52) funktioniert dies vor allem über Hyperlinks, die sowohl die Grenzen zwischen Texten als auch zwischen Autorin oder Autor und Publikum verschwimmen lassen.

Hier ergibt sich ein Anknüpfungspunkt zu Lejeune, bei dem das Publikum am Zustandekommen des »*pacte autobiographique*« beteiligt ist. In der hypertextuellen Umgebung des Web kann sich die Leserin oder der Leser Lejeunes auf Seite 31 vorgestellten »*espace autobiographique*« aus verschiedenen Textfragmenten selbst zusammenstellen. Gefördert wird dies durch die Tatsache, dass auf vielen Online-Plattformen verschiedene Textsorten gleichberechtigt nebeneinandergestellt wer-

---

8 | In dieser Struktur ergibt sich eine Verbindung (auto-)biographischer Praktiken zum Hypertext: Hypertexte präsentieren sich in ihrer Fragmentierung so zersplittert wie das postmoderne Subjekt (Oels/Porombka 2002: 131f. Landow 2006: 127, Poletti/Rak 2014b: 4), das im Übrigen, wie Poletti/Rak (2014b: 4) anmerken, ein eurozentristisches Identitätskonzept darstellt.

den. Auf Tagebucheinträge folgen Gedichte, die wiederum von Werbeeinschaltungen für ein gerade erschienenes Buch abgelöst werden. Lejeunes »Stereographieeffekt« verbindet die einzelnen (auto-)biographischen Fragmente zum Eindruck einer plastischen *persona*.

Die Macht des Publikums reicht allerdings noch weiter; sie wirkt sich auch auf das literarische Schaffen aus. Im Web verstärkt sich, so Roberto Simanowski, der Dialog zwischen Autorinnen oder Autoren und ihrem Publikum, was »die Regeln des traditionellen literarischen Feldes unter[läuft]« (Simanowski 2001: 3). Im Runet lassen sich diesbezüglich zwei verschiedene Phänomene beobachten: Einerseits gewähren einige Autorinnen und Autoren ihrem Publikum Mitspracherechte während der Textproduktion. Andererseits werden immer wieder erfolgreiche Netztexte von Verlagen aufgegriffen und als gedruckte Bücher publiziert, das Netz eröffnet damit neue Publikationswege. Zu beachten ist, dass das Web keine neutrale Bühne bietet; wie Christine Künzel im Kontext der deutschen Literatur formuliert, kann die Entscheidung, im Internet präsent zu sein, als (Selbst-)Inszenierung der »eigenen technischen, sozialen und letztlich literarischen Modernität« gelesen werden (Künzel 2007: 21). Eingehend wird diese technische Elite bei Geert Lovink (2016: 176-181) beschrieben.

Wie eben skizziert, funktionieren vernetzte (Auto-)Biographien auf zwei Ebenen: Zum einen ist Identität gerade auch im Internet kommunikativ begründet. Identitätskonstruktionen werden performativ aufgebaut und medial vermittelt. Ein Ziel der vorliegenden Studie ist, diesen Prozess der poststrukturalistischen Tradition folgend zu dekonstruieren und nachzuzeichnen, wie sich dieser auf die Vernetzung zwischen Autorin bzw. Autor und Publikum auswirkt. Zum anderen finden viele der zu analysierenden (auto-)biographischen Praktiken in einer hypertextuellen Umgebung statt. Diese bewirkt ein intertextuelles bzw. crossmediales Nebeneinander, dessen Vielschichtigkeit es zumindest zu erahnen gilt, und stattet das Publikum mit mehr Einflussmöglichkeiten aus als im Offline-Literaturbetrieb. Gleichzeitig bieten die crossmedialen Mittel des Internet aber Gelegenheit zur umfassenden Inszenierung von Autorschaft. Wie diese Inszenierung vor sich geht, wird im folgenden Unterkapitel »Schriftstellerische (Selbst-)Inszenierungen im Netz« behandelt.

## SCHRIFTSTELLERISCHE (SELBST-)INSZENIERUNGEN IM NETZ

Für ein Erfassen der Identitätsangebote, die Autorinnen und Autoren im Netz machen und in denen alltägliche (Selbst-)Inszenierungen eine wesentliche Rolle spie-

len, wird ein performatives Identitätskonzept zugrunde gelegt. Im Folgenden wird zunächst geklärt, was hinter dem Begriff der Autorin bzw. des Autors steckt. Trotz aller poststrukturalistischer Kritik an diesem Begriff wie auch an einer monolithischen Vorstellung des Subjekts fungieren Vorstellungen von Autorschaft bis heute als Ordnungsprinzip des literarischen Diskurses. Dieser ordnende Effekt wird durch (auto-)biographische Praktiken angetrieben und treibt diese im Gegenzug an. Anschließend werden mediale (Selbst-)Inszenierungen von Autorschaft besprochen, wobei auf Performativitätstheorien zurückgegriffen wird, die trotz der fehlenden Körperlichkeit im Web auf die dort stattfindenden prozessualen Identitätskonstruktionen angewendet werden können. Abschließend wird die Theorie kommunikativer Genres vorgestellt. Diese vermeidet den diesbezüglich in mehrerlei Hinsicht problematischen Medienbegriff und erlaubt, auf die verwendeten Plattformen einzugehen, die den (Selbst-)Inszenierungen als Bühne dienen.

### **(Auto-)Biographie und Autorschaft**

Für die vorliegende Studie ist der Begriff *Autor/Autorin*<sup>9</sup> aus zweierlei Hinsicht relevant. Zunächst stellt sich die literaturtheoretisch motivierte Frage, ob hinter den (auto-)biographischen Praktiken im Runet schriftstellerische Intention zu vermuten ist, also ob beispielsweise Blogbeiträge als zielgerichtete Botschaften an das Publikum gelten können. Ohne die Autorin oder den Autor fällt etwa Lejeunes »*pace autobiographique*« auseinander, ohne Autorin oder Autor ist auch eine biographistische Lesart, die Leben und Werk zusammenspannt (Jannidis et al. 2000: 11f.; Veldhues 2003: 83-88), undenkbar. Da das traditionelle Verständnis von (Auto-)Biographie mit einem konventionellen Verständnis von Autorschaft einhergeht, ist zu vermuten, dass die im vorhergehenden Abschnitt skizzierte Theorie (auto-)biographischer Praktiken die Dekonstruktion traditioneller Autorschaftsmodelle nach sich ziehen muss.

Als zweiter wesentlicher Punkt ist die literatursoziologisch ausgerichtete Frage nach der Autorin oder dem Autor als Funktion im literarischen Feld zu nennen. In den Blick genommen wird Autorschaft, der damit verbundene gesellschaftliche Status bzw. die Rolle, die durch jene mediale Praktiken »gespielt« werden kann, die im vorhergehenden Unterkapitel auf Seite 36 beleuchtet worden sind. Diese literatursoziologische Frage klingt bei Lejeune an, der zwischen *Person* und *Autorin/Autor*

---

9 | In der Forschungsliteratur wird in der Regel die männliche Form verwendet, Autorschaft ist damit implizit männlich konnotiert. Zu den Problemen, die dies aufwirft, siehe Miller (2000).

unterscheidet; das Verfassen einer Autobiographie allein reiche nicht aus, um eine Person zur Autorin bzw. zum Autor zu machen. Dies geschehe erst in der Wechselwirkung mit mehreren Texten, also »quand le nom propre inscrit en couverture devient le ›facteur commun‹ d'au moins deux textes différents et donne donc l'idée d'une personne qui n'est reductible à aucun de ses textes en particulier« (Lejeune 1975: 23).

Ähnliches gilt durchaus auch im Runet. Rein (auto-)biographisch gehaltene Online-Tagebücher erreichen in der Regel dann ein größeres Publikum, wenn die jeweilige Urheberin oder der jeweilige Urheber bereits auf eine gewisse Bekanntheit zurückgreifen kann, also bereits als Schriftstellerin oder Schriftsteller gesehen wird (Howanitz 2014b: 195f.; 215). Der (auto-)biographische Blog ist dann ganz im Sinne Lejeunes als »zweiter« Text zu verstehen. Umgekehrt können online veröffentlichte Schaffensproben, etwa Romankapitel oder Gedichte, durchaus zu größerer Bekanntheit führen, was wiederum Leserinnen und Leser für (auto-)biographische Texte gewinnen kann.

Was umfasst nun der Begriff *Autorschaft* ganz allgemein? Jannidis et al. (1999b: 4-9) zählen diesbezüglich sieben Merkmale auf: Inspiration, Kompetenz und Autorität entsprechen antiken Autorschaftsmodellen, die mindestens bis ins Mittelalter nachwirken, während Individualität, Stil, Intention und Copyright als Konzepte des 18. Jahrhunderts die Grundlage eines modernen Autorschaftsverständnisses bilden. Ergänzend zu diesen sieben Merkmalen führt Hartling (2009: 80) zwei zusätzliche Kategorien an: kollektive Autorschaft und der Genderaspekt, der sich vor allem in einer Marginalisierung weiblicher Autorschaft niederschlägt. Daneben weist er auf »Autorschaft [...] als Medienereignis[]« und die Wirkung des Namens der Autorin oder des Autors als »Label« hin (ebd.: 85), was im Kontext der vorliegenden Arbeit zu berücksichtigen ist.

Dieses Nebeneinander verschiedener Modelle von Autorschaft<sup>10</sup> wird verkompliziert durch ein Nebeneinander verschiedener theoretischer Strömungen, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts einsetzen. Ähnlich wie in der (Auto-)Biographietheorie wird wieder Wilhelm Dilthey als einer der ersten genannt, die sich mit diesem Thema befassen (Jannidis et al. 1999b: 10). Eine grundsätzliche Neuausrichtung erleben die Überlegungen zur Autorschaft durch den Poststrukturalismus, auch hier kommt es zur anschließenden zahlenmäßigen Explosion theoretischer Texte. Schaffrick/Willand (2014: 8) identifizieren mit Blick auf das 21. Jahrhundert vier dominierende »Großkategorien«: Hermeneutik, Poststrukturalismus, Fiktionstheo-

---

10 | An dieser Stelle sei auf den von Klaus Städtke (2003) vorgenommenen Überblick über Autorschaftskonzepte hingewiesen.

rie/Narratologie und Performativität. Die ersten drei Kategorien werden im Folgenden kurz vorgestellt, der Performativitätstheorie ist hingegen der folgende Abschnitt gewidmet.

Laut Schaffrick/Willand begibt sich die Hermeneutik auf die Suche nach der Intention der Autorin oder des Autors (Schaffrick/Willand 2014: 9); zudem propagiert sie, wie Christoph Veldhues ergänzt, eine biographistische Lesart literarischer Texte (Veldhues 2003: 83) und damit eine Lektürehaltung, die, wie Wimsatt/Beardsley (2000: 84-87) 1946 festhalten, einem »intentionalen Fehlschluss« unterliegt: Die Intention der Autorin oder des Autors ist nicht rekonstruierbar und darüber hinaus für das Verständnis eines Textes unerheblich. Der Biographismus gerät bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in die Kritik. Indem der russische Formalismus eine Neuausrichtung der Literaturwissenschaft auf Texte anstrebt, untergräbt er die (imaginierte) Autorität der Autorinnen und Autoren (Schaffrick/Willand 2014: 10f.). Gerade zu Beginn sei, so Birgit Menzel, im formalistischen Theoriegefüge kein Platz für die Autorin oder den Autor gewesen, erst später hätten sich einige Formalisten, vorrangig Jurij Tynjanov, außertextuellen Gegebenheiten gewidmet (Menzel 1996: 218). Tynjanov konzipiert eine »литературная личность« [»literarische Persönlichkeit«]: »Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется« [»Die Individualität eines Autors ist kein statisches System, die literarische Persönlichkeit ist dynamisch wie die literarische Epoche, mit der und in der sie sich bewegt.«] (Tynjanov 1977b: 259).

Im Zusammenhang mit der Lyrik Aleksandr Bloks beschreibt Tynjanov wiederum den »лиричeск[ий] репо[й]« [»lyrischer Held«] (Tynjanov 1977c: 118) und bezieht sich dabei auf die Stimme bzw. das lyrische Subjekt in Gedichten; was davon für Prosatexte relevant ist, sind im Text angelegte »[э]моциональные нити« [»emotionale Fäden«], die zu einem vom Publikum imaginierten »человеческое лицо за нею [поэзию, G. H.]« [»menschliches Gesicht hinter der Poesie«] führen (ebd.: 123, Hervorh. i. O.); dabei verdeckt dieses Gesicht *hinter* den Texten diese paradoxerweise immer wieder (ebd.: 118f.).

Wie Aage A. Hansen-Löve (1978: 417f.) ausführt, ist die formalistische Theoriebildung bezüglich der »literarischen Persönlichkeit« nicht einheitlich, ja manchmal widersprüchlich. In seiner Zusammenfassung formalistischer Positionen (ebd.: 414-419) formuliert er die dreifache Schichtung einer schriftstellerischen Persönlichkeit als »Synthese aus AI = *biografičeskaja ličnost'* des realen Autors und AII = *literaturnaja ličnost'/obraz poëta/maska* im Werk selbst zur *literaturno-bytovaja ličnost'* AIII« (ebd.: 416). AI entspricht der realen Autorin bzw. dem realen Autor, AII dem Bild, das diese oder dieser von sich propagiert, und AIII schließlich dem Bild, »das

sich das Publikum jenseits des Willens des AI, der sich in AII (im Werk stilisierend) manifestiert, schafft« (ebd.: 417).

In seiner Studie zu Tynjanovs biographischem Roman *Puškin* (1936) entwickelt Christoph Veldhues (2003) dieses Schema weiter, ohne auf Hansen-Löve zu verweisen. Bei Veldhues (ebd.: 96) wird AI als der »Autor-im-Leben« (A/0) bezeichnet, AII wird als »Autor-im-Text« (A/\*) theoretisiert, und AIII entspricht dem »Autor-als-System« (A/1). Der »Autor-im-Text« ist produktionsästhetisch zu verstehen und bezieht sich auf das »Gesamt der auktorialen und damit potentiell autobiographischen Bedeutungsverfahren eines [...] literarischen Textes« (ebd.: 95). Dieser »Autor-im-Text« gehört der von Schaffrick/Willand (2014: 62-70) angeführten zweiten Kategorie der fiktionstheoretischen und narratologischen Autorschaftskonzepte an. Während erstere die Kommunikation zwischen Autorin bzw. Autor und Leserin bzw. Leser in den Blick nimmt, fokussiert zweitere jene zwischen Erzählerin bzw. Erzähler einerseits und ZuhörerIn bzw. Zuhörer andererseits (ebd.: 65). Der »Autor-als-System« wiederum ist eine »bei der Rezeption von Literatur wirksame [...] Vorstellung von der Persönlichkeit des Produzenten« (Veldhues 2003: 265). Dabei werden die »Autoren-im-Text« mehrerer Texte vom Publikum in einer »literarsemantische[n] Intertextualität« zum »Autor-als-System« zusammengelesen, die analytische Perspektive wechselt auf die Seite der Rezeptionsästhetik (ebd.: 324-326). Hier klingt Lejeunes auf Seite 31 skizzierter »espace autobiographique« an.

Konsequent weitergedacht wird die formalistische Kritik an der Autorinstanz durch den französischen (Post-)Strukturalismus, der die dritte der von Schaffrick und Willand genannten Kategorien bildet. Als ebenso bekannte wie kontroverse Lösung sei Roland Barthes' »mort d'auteur« aus dem Jahr 1967 genannt: »la naissance du lecteur doit se payer de la mort d'Auteur« (Barthes 1984: 67). Diese Verschiebung ist der Tatsache geschuldet, dass ein Text schlicht »un tissu de citations« (ebd.: 65) ist, die in der Position der Leserin oder des Lesers aufeinandertreffen. Eine Autorin oder ein Autor hat darauf keinerlei Einfluss:

L'Auteur [...] est toujours conçu comme le passé de son propre livre [...]. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; [...] il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. (Ebd.: 64, Hervorh. i. O.)

Dementsprechend kann die Bedeutung eines Textes nicht über eine Autorinstanz erschlossen werden; die *eine* Textbedeutung gibt es schlicht nicht (ebd.: 66). Dabei verschiebt sich die Verantwortung für den Text allerdings nicht »einfach« auf das Publikum; die Leserin oder der Leser ist bei Barthes eine abstrakte Instanz, »ce *quelqu'un* qui tient rassemblées [...] toutes les traces dont est constitué l'écrit.« (ebd.: 67,

Hervorh. i. O.). Wie Schaffrick/Willand (2014: 16) ausführen, begründet sich die Radikalität dieses Ansatzes aus der polemischen Haltung, die Barthes gegenüber der positivistischen französischen Literaturwissenschaft einnehmen zu müssen glaubte. Trotz aller Kritik illustriert Barthes' Denkfigur das Nebeneinander von literarischem Text und dem Bild von der Schriftstellerin bzw. dem Schriftsteller. Die Autorin bzw. der Autor fügen sich nahtlos in das Zitatzewebe unterschiedlicher Medien ein und entspringen (auto-)biographischen Praktiken, die *Leben weben*. Diese Metapher drängt sich im Web, im ›(Spinnen-)Netz‹ geradezu auf, Erika Greber (2002: 313) spricht in ihren *Textilen Texten* im Zusammenhang des russischen Symbolismus auch vom »Gespinnst der Mystifikation«.<sup>11</sup>

Barthes' »*ici et maintenant*«, also die Gleichzeitigkeit der Schrift, erlaubt es, an Landows auf Seite 39 vorgestellte »virtual presence« anzuknüpfen. Die von Barthes propagierte Abstrahierung der Leseinstanz wiederum ermöglicht es, Autorkonstrukte systematisch zu untersuchen. Autorinnen- und Autorenbilder, die von konkreten Leserinnen und Lesern imaginiert werden, könnten schließlich nur über repräsentative Umfragen erschlossen werden.

Michel Foucault reagiert 1969 mit seinem Vortrag »Qu'est-ce qu'un auteur?« auf Barthes' Ausführungen und führt damit die poststrukturalistische Auseinandersetzung mit Autorschaftskonzepten fort. Er weist darauf hin, dass der Autornamen, der wie jeder Eigenname neben seiner Bezeichnung- auch eine Beschreibungsfunktion aufweist, zusätzlich Diskurse ordnet, diese gegeneinander abgrenzt und mit der »fonction ›auteur‹« markiert (Foucault 1994: 798). Historisch gewachsen ist die Autorfunktion, als sich das Urheberrecht im positiven (Vergütung) wie negativen Sinn (Bestrafung) etablierte. Übertretungen werden deshalb zu einem »impératif propre à la littérature«. Zudem verlieren manche Diskurse ihre Autorfunktion im Lauf der Zeit wieder, während andere diese aufnehmen (ebd.: 799).

Die Autorfunktion entsteht, wenn eine Autorin oder ein Autor konstruiert wird: »ce qui dans l'individu est désigné comme auteur [...] n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes« (ebd.: 801). Die Autorfunktion postuliert gegen alle Widersprüche eine Einheit der Texte und des Schreibens (ebd.: 802), spaltet aber gleichzeitig die Autorin bzw. den Autor auf in »écrivain réel«, »locuteur fictif« und weitere »egos« (ebd.: 803). Dieses Moment der Dekonstruktion einer Autorin oder eines Autors ist wesentlich für das Verständnis von (Selbst-)Inszenierungen im Netz, schließlich weist das (literarische) Runet Züge eines Diskurses mit Autorfunktion auf. Dieser kommt

---

11 | Für eine Erörterung der Auswirkungen symbolistischer Ideen auf die (Selbst-)Inszenierung im Runet vgl. Seite 67f.

in ihrer Rolle als ordnende Instanz des Web besondere Bedeutung zu. Wie Hartling (2009: 149) schreibt, steht es jedem Menschen mit Internetzugang frei, Texte zu veröffentlichen. Die Frage sei nun allerdings, wie in der Masse der Texte einzelne Texte ohne die kuratierende Funktion der Verlage als lesenswert identifiziert werden. Mit Foucault lässt sich darauf eine Antwort finden: die Autorfunktion – insbesondere in Gestalt des Namens der Autorin oder des Autors – ordnet das unüberschaubare Wirrwarr der Netztexte und garantiert, dass die Texte bekannter Autorinnen und Autoren auch ihr Publikum finden.

Es verwundert daher nicht, dass, wie Schaffrick/Willand erläutern, die Instanz der Autorin bzw. des Autors in Form von »Poetikdozenten, Poetikprofessuren und Poetikvorlesungen« (Schaffrick/Willand 2014: 28) eine Renaissance im Literaturbetrieb erlebt. Florian Hartling wiederum schreibt: »das Phänomen der crossmedial vermarkteten Autorenstars und deren Selbstinszenierung hat in der Zeit nach Foucaults Kritik sogar noch *zugenommen*« (Hartling 2009: 124, Hervorh. i. O.). Selbst die Neuen Medien werden durch »scheinbar veraltete, traditionelle Formen von Autorschaft« beeinflusst (ebd.: 107f.). Mit Tynjanov gesprochen, kehrt aber gerade nicht die Vorstellung einer empirischen Autorin oder eines empirischer Autors wieder; es ist vielmehr die »literarische Persönlichkeit«, die aus den medialen Innovationen der Neuen Medien hervorgeht. Aus einer literaturtheoretisch fundierten kritischen Analyse dieser konstruierten »literarischen Persönlichkeit« lassen sich in weiterer Folge literatursoziologisch orientierte Schlüsse hinsichtlich verschiedener gesellschaftlicher Rollenbilder ziehen.

Ein Ziel der vorliegenden Arbeit ist, aus den »Autoren-im-Text« einzelner Runet-Texte den vom Publikum imaginierten »Autor-als-System« abzuleiten. Dabei wird, der Argumentation Tomaševskijs folgend (Veldhues 2003: 273), nicht nur auf die literarischen Texte selbst, sondern auch auf Meta- und Paratexte zurückgegriffen. Untersucht wird, wie um eine diskursive Funktion *Autorin/Autor* unter Zuhilfenahme (auto-)biographischer Praktiken das Bild einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers konstruiert wird. Zu berücksichtigen ist Hartlings Kritik an Einzelfallanalysen, die das Schaffen – und damit implizit das Genie – einer einzelnen Autorin oder eines einzelnen Autors in den Blick nehmen (Hartling 2009: 59f.). Abhilfe schaffen hier quantitative Methoden, die es erlauben, ein größeres Textkorpus zu bearbeiten und so Einzelstrategien leichter vergleichbar zu machen.

### **Mediale (Selbst-)Inszenierung von Autorschaft**

Wie können Autorinnen und Autoren in Szene gesetzt werden oder sich medial in Szene setzen? Lassen sich verschiedene Strategien der (Selbst-)Inszenierung be-

schreiben und in weiterer Folge auf (auto-)biographische Praktiken zurückführen? Diesbezüglich ist weder anzunehmen, dass an einer Inszenierung nur die Autorin oder der Autor beteiligt ist, während das Publikum passiv bleibt.<sup>12</sup> Noch kann hinter medial vermittelten Inszenierungen ein zweifelsfreies Subjekt identifiziert werden. Analog zu den (auto-)biographischen Praktiken klammert die Schreibung (*Selbst-Inszenierung*) deshalb das Selbst ein.

Der Begriff (*Selbst-Inszenierung*) impliziert die auf Seite 39 beschriebene Identitätskonstruktion durch alltägliche Performanz. Die (Selbst-)Inszenierung von Autorschaft ist eine spezifische Ausprägung dieser performativen Identitätskonstruktion und wird von Foucault (1994: 800f.) explizit als Teil der Autorschaftsfunktion verstanden: Ein Mensch wird nicht durch das Schreiben zur Autorin oder zum Autor, sondern durch eine »opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur«. In der englischsprachigen Forschung wird vom »self-fashioning« gesprochen, das Stephen Greenblatt (1980) für die englische Renaissanceliteratur untersucht hat. Er konzipiert Identitätsformung als künstlerischen Prozess (ebd.: 2), der die Trennung zwischen Literatur und (sozialem) Leben aufhebt (ebd.: 3):

[S]elf-fashioning [...] invariably crosses the boundaries between the creation of literary characters, the shaping of one's own identity, the experience of being molded by forces outside one's control, the attempt to fashion other selves. (Ebd.)

Um diese komplexe Situation fassen zu können, schlägt Greenblatt einen literatursemitischen Zugang mit Bezug zur Soziologie und verwandten Wissenschaften vor (ebd.: 4); in ähnlicher Weise ist auch die vorliegende Studie ausgerichtet. Greenblatts Ansatz wird in weiterer Folge auf das Internet umgelegt, nicht zuletzt von Ellen Rutten (2017a), die das »e-self-fashioning« des russischen Schriftstellers Dmitrij Vodennikov untersucht und dessen Verbindungen zur »Neuen Aufrichtigkeit« aufzeigt.

Zur Inszenierung von Autorinnen- und Autorschaft bemerken Matthias Schaffrick und Marcus Willand allgemein: »Personen, die öffentlich als Autoren wahrgenommen werden wollen, müssen *als* Autoren beobachtbar sein« (Schaffrick/Willand 2014: 84, Hervorh. i. O.). Dabei stellt sich die Frage, wie sich »Autorschaft in den medial-performativen Akten des Sprechens, Lesens und Schreibens konstituiert« (ebd.: 4). Etwas genauer umschreiben Jürgensen/Kaiser (2011a: 11) die Mög-

---

12 | Dies ist keine neue Erkenntnis; auf die Rolle des Publikums bei der Erschaffung der Autorin oder des Autors hat laut Klaus Städtke (2003: IXf.) Anthony Ashley-Cooper bereits im Jahr 1711 hingewiesen.

lichkeiten »schriftstellerische[r] Inszenierungspraktiken«. Es müsse sowohl deren »lokale« wie auch deren »habituelle« Dimension beachtet werden. Unter ersterer subsumieren sie textuelle und paratextuelle Strategien wie »Sujetwahl, [...], Vor- und Nachworte, [...] (poetologische) Selbstkommentare [...], Interviews, [...] oder Tonaufnahmen von Lesungen« (ebd.: 11f.). Die »habituelle« Dimension wiederum ist explizit an Pierre Bourdieu angelehnt und betrifft Körperlichkeit, »Formen der öffentlichkeitsbezogenen ›Alltags‹-Darstellung«, sowie politische und autopoetische Positionierungen (ebd.: 13f.).

Diese Praktiken finden sich mehrheitlich im Internet; einzig Körperlichkeit fehlt dem mediatisierten Umfeld des Web, in dem alle Menschen zu Texten und Bildern werden. Nun gibt es unterschiedliche Auffassungen von Performativität; sowohl für die theaterwissenschaftlich orientierte Performativitätstheorie (Fischer-Lichte 2012) als auch für die soziologischen Überlegungen Erving Goffmans (vgl. S. 38) ist der bzw. ein Körper konstitutiv. Auch bringt Lejeune im »pacte autobiographique« den Eigennamen mit dem Körper in Verbindung, allerdings ohne dies näher zu erläutern: »*Nom-propre et corps-propre*« (Lejeune 1975: 34, Hervorh. i. O.). Nachfolgend soll die konzeptionelle Abwesenheit einer jeglichen physischen Körperlichkeit im Web mit impliziten Körperimaginationen, die sich in der Rezeption von Web-Texten ergeben, kontrastiert werden.

Christine Künzel (2007: 10) beschreibt im medialen Kontext die »›zwei Körper‹ des Autors/der Autorin«: den »Naturkörper« sowie den »performativ und diskursiv überformten Körper im Sinne Judith Butlers« (ebd.: 11).<sup>13</sup> Dabei stellt sie »physische Materialität« dem »Effekt performativer Praktiken« gegenüber (ebd.: 12). Die Trennung zwischen den »zwei Körpern« ist im Web eine weitreichende, wie sich an Ol'ga Černorickajas Definition von Netzliteratur ablesen lässt: »сетевая литература – это литература самосознающих себя в качестве писателей виртуальных лиц неопределенного возраста и пола.« [»Netzliteratur – das ist Literatur von virtuellen Personen unbestimmten Alters und Geschlechts, die sich selbst als Schriftsteller verstehen«] (Černorickaja 2005a).

Zwar ist zu vermuten, dass im Umfeld von Schriftstellerinnen- und Schriftstellerbildern im Web durchaus performative Prozesse auftreten. Ohne Mitwirkung des Publikums verpufft diese »virtuelle« Performativität allerdings schnell. Für die hier analysierten Strategien der (Selbst-)Inszenierung ist demnach eine Art (imaginierter) Körperlichkeit aufseiten des Publikums von Belang; die Leserinnen und Leser imaginieren gleichsam einen Körper hinter dem Text. Henrike Schmidt bezeichnet

---

13 | Anzumerken ist an dieser Stelle, dass Butler selbst diese Opposition nicht aufbaut, sondern den »Naturkörper« ebenfalls als Konstrukt beschreibt.

diesen Effekt als »[i]maginierte Schriftkontakte« (Schmidt 2011: 294). Ihr zufolge werde »[d]ie physische Trennung der menschlichen Körper vom Textkörper [...] im Bewusstsein der Kommunizierenden überwunden durch die imaginierte Unmittelbarkeit der Verständigung« (ebd.). Die kognitionspsychologischen Grundlagen der computervermittelten Kommunikation erläutert Jan van Dijk (2012: 234-270). Zwar ist medial vermittelte Kommunikation im Vergleich zur direkten in mancherlei Hinsicht eingeschränkt, aber »the creative human mind is able to fill the gaps« (ebd.: 235). Unterstützt wird dieser Prozess durch *Körpermotive*: Viviane Serfaty (2004: 108f.) weist im Kontext des Bloggens darauf hin, dass Körperlichkeit in der abstrahierten Form körperzentrierter Einträge ihren Weg ins Netz findet, und Poletti/Rak (2014a: 78f.) betonen die Funktion von Avataren als stilisierte, medialisierte Ersatzkörper.

Prinzipiell ist Performativität auch ohne Körpersubstitute und -imaginationen denkbar, wie Uwe Wirth in seinem 2002 erschienenen Sammelband *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* vorschlägt. Darin argumentiert etwa Sybille Krämer stellvertretend für die Medienwissenschaft, dass Verkörperung nicht auf den Körper, sondern auf Materialität verweise; Medien sind »immer Medien der Verkörperung bzw. der Inkorporation. Performativität ist daher als Medialität zu rekonstruieren« (Krämer 2002: 345). Daneben erben Hypertexte gleichsam die spezifische, ebenfalls ›körperlose‹ Performativität gedruckter literarischer Texte. Dies wird deutlich, wenn Uwe Wirth Hypertexten eine durch Paratexte herbeigeführte »performative[] Rahmung« attestiert, die insbesondere »die technischen Rahmenbedingungen für die Verkörperung, die Übertragung und die Inszenierung von Geschriebenen« betrifft (Wirth 2002: 405, Hervorh. i. O.). So ist ein den Text rahmendes Vorwort oder auch Lejeunes »pacte autobiographique« als performative »Lektüeranweisung« an die Leserin oder den Leser zu verstehen (ebd.: 409f.).

Wie Wirths Beispiele zeigen, lässt sich diese hypertextuelle »Theatralisierung« auf die Eigenschaften gedruckter literarischer Texte zurückführen. So geht Erika Fischer-Lichte unter Bezugnahme auf Wolfgang Iser und Jonathan Culler davon aus, dass literarische Texte »etwas tun und bewirken können – nämlich im Leser« (Fischer-Lichte 2012: 137). Metaphorisch wird hier der Körper wieder ins Spiel gebracht, denn »er [der Leser, G. H.] ›verschlingt‹ den Roman, er inkorporiert ihn« (ebd.: 138). In ähnlicher Form sind Bilder performativ, nämlich indem sie die Betrachterinnen und Betrachter zu Handlungen anstiften (ebd.: 150). Eine performative Betrachtung literarischer Texte muss versuchen,

[...] ihre [d.h. der Texte – G. H.] Verfahren offenzulegen, mit denen sie eine neue, ihre eigene, Wirklichkeit, konstituieren, und den Möglichkeiten nachspüren, wie sie durch diese Wirk-

lichkeit auf ihre Leser einzuwirken vermögen, und vermittelt über die Leser ein kulturelles Wirkpotenzial zu entfalten. (Ebd.: 145)

In ähnlicher Weise sollen in der vorliegenden Studie (auto-)biographische Praktiken als konstituierende Elemente von Web-Texten und damit verbundenen Strategien der (Selbst-)Inszenierung aufgefasst werden. Besondere Beachtung verdient dabei die Beteiligung des Publikums bzw. der kreative Dialog zwischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern einerseits sowie Leserinnen und Lesern andererseits. Die Nähe von Web-Texten, insbesondere der Chatkommunikation, zur mündlichen Sprachverwendung kann diesbezüglich als Indiz für Performativität gewertet werden (Schmidt 2011: 244f.; Serfaty 2004: 68f.) und verweist auf die auf Seite 37 bereits erwähnte Illusion von Unmittelbarkeit im Web. Dabei ergibt sich aus den Dialogen schnell eine Nähe zum Theater, Artem Kušnir (2001) etwa spricht vom »Чат как драма« [»Chat als Theateraufführung«] und Peter Deutschmann weist auf den theatralen Kern der Metapher »Internetauftritt« hin (Deutschmann 2002: 4, Hervorh. i. O.). Mike Sandbothe betont wiederum, dass Online-Computerspielen, deren Nutzerinnen und Nutzer verschiedene Rollen spielen, eine gewisse Theatralität ebenfalls nicht abgesprochen werden kann (Sandbothe 2009: 355). Diese Formen haben Sherry Turkle, wie auf Seite 39 erwähnt, zu ihrer Theorie performativer Identitätskonstruktion inspiriert.

Die Performativität von Identität betrifft allerdings nicht nur Chats und Spiele. In zunehmendem Maße werden auch Webseiten, Blogs und ähnliche Formen als (Selbst-)Inszenierung gelesen (Miller 1995, van Dijck 2004, Sandbothe 2009, Bullingham/Vasconcelos 2013, Poletti/Rak 2014b). Mike Sandbothe weist darauf hin, dass das Spielerische dabei allerdings zunehmend durch Marktmechanismen ersetzt wird, »[d]as Internet [...] [ist ein] Ort permanenter Public Relations« (Sandbothe 2009: 356), und Poletti/Rak zeichnen nach, wie Identität zum Produkt wird (Poletti/Rak 2014b: 9). Ol'ga Černorickaja (2005b) hat diesen Prozess für das literarische Runet beschrieben.

Abgesehen von dieser »imaginierten Performativität« aufseiten des Publikums ist auch noch eine »technische Performativität« des Web festzustellen, die sich aus der Lesart von Web-Texten als Programmcodes ergibt, welche vom Computer »performt« werden. Die Regieanweisungen dafür seien, so Simanowski, in »unsichtbaren Textebenen« wie dem HTML-Code vermerkt (Simanowski 2001: 5). Die elektronischen Medien setzen den Text bzw. das Wort in Bewegung (Wirth 2002: 426-432, Arns 2004, Landow 2006: 89-93, Sandbothe 2009: 356f.; Schmidt 2011: 305-327). In einigen Fällen tritt anstatt einer Autorin oder eines Autors die Maschine als Autorinstanz auf den Plan (Simanowski 2001: 12-14); Schmidt (2011: 351-365) führt als prominentes Beispiel die automatisch erstellten Werbebotschaften des Spam an.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Begriff der Performativität geeignet ist, verschiedene Aspekte der russischen Netzkultur zu beleuchten. Dies ist, wie Henrike Schmidt (2011: 236) schreibt, »seiner Ausrichtung auf das bewegte und bewegende, das tätige und ›wirkende‹ Wort« geschuldet. Das bewegte und tätige Wort entspricht dabei der oben beschriebenen ›technischen‹ Performativität, während das bewegende und wirkende Wort die um Spiel und Vermarktung kreisenden Strategien der (Selbst-)Inszenierung abdeckt. Ein performativer Blickwinkel lenkt den Blick dabei auch auf das Publikum, das im wahrsten Sinne des Wortes ›mitspielen‹ muss und in einer »autopoetische[n] *feedback*-Schleife [...] die Aufführung entstehen« lässt (Fischer-Lichte 2004: 284). Neben diesen eher abstrakten Auffassungen von Performativität scheint aber auch eine konkrete, körperliche Performativität im Web insofern eine Rolle zu spielen, als sie vom Publikum mitbedacht und -gedacht wird.

### **Zur Theorie »kommunikativer« Genres**

Die hier vorgenommene Analyse schriftstellerischer (Selbst-)Inszenierungen stützt sich vorwiegend auf Webseiten, Blogs, Auftritte in sozialen Netzwerken sowie Photo- und Videoportale. Webseiten stellen als integraler Bestandteil von Berners-Lees World Wide Web die ursprünglichste Möglichkeit dar, einen sogenannten ›Webauftritt‹ zu gestalten. Aus interaktiven Webseiten haben sich laut Stine Lomborg (2014: 12f.) weitere Genres wie Blogs und soziale Netzwerke entwickelt. Diese »sozialen Medien« umfassen auch Microblogs und standortbezogene Dienste (ebd.: 12f.). Jan van Dijk (2012: 181) inkludiert zusätzlich Chats, kollaborative Projekte wie Wikipedia, Portale zum Tausch von medialen Inhalten wie die Videoplattform *YouTube*<sup>14</sup> und Online-Computerspiele. Zwar suggeriert »social media« als Sammelbezeichnung eine Einordnung dieser Formen als Medien; diese birgt jedoch gewisse Nachteile.

Zum einen erschwert laut Friedrich Kittler das »Universalmedium« Computer mediale Zuordnungen; der Computer kann sowohl analoge als auch digitale Medien simulieren, im Zuge dieser Digitalisierung verschwinden »die Unterschiede zwischen den einzelnen Medien« (Kittler 1986: 7). Verkompliziert wird diese Situation durch das Internet, das in Form eines aus Kupferdrähten gewobenen Dazwischens für die Übertragung von Botschaften die Rolle eines physikalischen Mediums übernimmt; gleichzeitig ist es aber als »Hybrid-Medium« konzeptualisierbar (Schmidt

---

14 | Für eine *YouTube*-Poetik siehe Marek (2013).

2011: 46, FN 13). Auch muss bei einer solchen Betrachtung die spezifische russische Medientheorie miteinbezogen werden, die laut Ulrich Schmid zwischen dem »Medienkonzept der Ikone« (Schmid 2005: 36) und dem »Medium als Surrogat der Wirklichkeit« (ebd.: 39) oszilliert. Henrike Schmidt (2011: 32-37) ergänzt dies noch um ein »ästhetische[s], auf Wahrnehmungsprozesse bezogene[s] Medienkonzept[], wie es [...] im Formalismus in Ansätzen ausgearbeitet wird« (ebd.: 36).

Selbst wenn die medialen Implikationen von Computer, Web und Internet ausgeblendet werden, lassen sich Webseiten, Blogs oder soziale Medien nicht problemlos als Einzelmedien fassen. Grundsätzlich muss jeder Inhalt im Web auf einer Webseite präsentiert werden; Blogs und soziale Medien sind damit ebenfalls Webseiten, allerdings spezialisierter und interaktiver (Howanitz 2014b: 208). Der Begriff des Mediums ist also nur bedingt geeignet, um die disparaten Formen im Web zu analysieren.<sup>15</sup> Im Folgenden wird deshalb auf die Theorie der kommunikativen Genres rekuriert. Als erste haben Crowston/Williams (2000) diese »Genres of Communication« für das Web beschrieben:

Communicative genre is defined as an accepted type of communication sharing common form, content, or purpose [...]. Note that genre is not simply the medium of communication. [...] However, medium does influence which genres are accepted. We were particularly interested in studying how the [...] Web [...] is leading to adaptation of existing genres and the emergence of new ones. (Ebd.: 202)

Diese Definition grenzt das Genre vom Medium ab, ohne die Unterschiede klar zu benennen. Genres resultieren laut Crowston/Williams (ebd.: 203) aus der diskursiven Praxis einer Gemeinschaft und beeinflussen diese gleichzeitig. Sie erleichtern Kommunikation, weil sie auf etablierte Formen rekurrieren. Dabei kommt es zu Übertragungen etablierter Offline-Genres ins Web und damit verbunden zu ständigen Neuverhandlungen von Genre Grenzen.

Genauer beschreibt Davis Foulger (2006) das Verhältnis zwischen Genre und Medium. Dazu greift er Jurij Tynjanovs These der evolutionären Genres auf (Tynjanov 1977a) und fasst Medien als Ökosysteme verschiedener konkurrierender Genres auf. Die schnelle Evolution eines Genres, die von unterschiedlichen Zwecken geleitet ist, geht einher mit einer langsameren Evolution des entsprechenden Mediums (Foulger 2006). Genre und Medium stehen in einer wechselseitigen Abhängigkeit zueinander:

---

15 | Dirk Uffelmann (2014: 5, Hervorh. i. O.) geht auf weitere begriffliche Alternativen zu den »digital genres« ein: »*form, style, discourse, medium, platform and technology*«; diese seien in Relation zum Genre allerdings entweder zu fixiert auf die Technik oder zu vage.

»media shape possibilities for content that are expressed in genre and genre realize those possibilities in ways that reshape the medium« (Foulger 2006).

Stine Lomborg (2014) legt die Theorie der »kommunikativen« Genres auf soziale Medien um und differenziert sie begrifflich weiter aus. Ähnlich wie Crowston/Williams (2000) weist sie darauf hin, dass nicht nur das diskursive Aushandeln von Rahmenbedingungen eine Rolle spielt, sondern auch der Einfluss des Publikums berücksichtigt werden muss, insbesondere in Bezug auf kommunikative und gruppendynamische Prozesse innerhalb einer Gemeinschaft:

Genres [...] attune participants in communication to a specific interpretive framework based on ›horizons of expectations‹ and conventions, but genres are also dynamic, shaped by interaction, and change over time. Finally, as genres, social media involve *belonging to a network of peers* who experience a shared understanding of [...] the genre. (Lomborg 2014: 191, Hervorh. i. O.)

Ein solcher Genrebegriff orientiert sich an Eigenschaften, die wesentlich sind für das Verständnis schriftstellerischer (Selbst-)Inszenierung im Web: Dialog und eine damit verbundene Aufwertung des Publikums, Diskursivität, Performativität und Prozessualität. Auch diesbezüglich ist der Genrebegriff dem Medienbegriff vorzuziehen, denn Lomborgs »kommunikative« Genres lassen sich relativ einfach mit den bereits skizzierten (auto-)biographischen Praktiken in Einklang bringen.

Dabei sind verschiedene Genres zu identifizieren, gegeneinander abzugrenzen und ihr Einfluss auf (Selbst-)Inszenierung zu prüfen. Lomborg (ebd.: 31) beschreibt vier Dimensionen eines Genres: Thema, Stil, Komposition und Pragmatik. In Bezug auf Themen und Stile werden in der folgenden Analyse verschiedener (Selbst-)Inszenierungen Querverbindungen zwischen Genres im Web und ihren literarischen Pendanten hergestellt. Mit Henrike Schmidt (2011: 45) ist »die Applikation der literaturgeschichtlichen Gattungsparameter auf die technischen Formate und ihren kommunikativ ausgehandelten, sozialen Gebrauch« zu untersuchen. Schaffen literarische Genres den Sprung ins Web? Welchen Veränderungen sind sie dabei ausgesetzt? Entstehen unter Umständen neue Genres unabhängig von literarischen Vorlagen?

Die Analysekategorie der Komposition beschreibt die Rahmenbedingungen des Dialogs zwischen den Beteiligten und lenkt die Aufmerksamkeit hin zur Performativität. Lomborg spricht in diesem Zusammenhang von »›doing‹ genre« (Lomborg 2014: 22) bzw. »to enact the genre« (ebd.: 31). Durch diese inhärente Performanz ergibt sich eine Verbindung zu (auto-)biographischen Praktiken. Darüber hinaus zeichnet sich in der Komposition einmal mehr eine Aufwertung des Publikums ab, die ähnlich Lejeunes »pacte autobiographique« auf einem Paktmechanismus beruht:

»genre may be thought of as a tacit contract [...] among producer, text, and recipient, which ensures mutual understanding in the communication process« (ebd.: 26). Durch diese dialogische Struktur können die Rezipientinnen und Rezipienten direkt auf einzelne Aspekte der Genres Einfluss nehmen und Veränderungen bewirken (ebd.: 29).

Die pragmatische Dimension schließlich deckt die mit einem Genre verknüpften »social practices« (ebd.: 31) ab. Im Fall der vorliegenden Studie sind dies (auto-)biographische Praktiken, die schriftstellerische Bilder zu unterschiedlichen Zwecken konstruieren und dafür auf unterschiedliche Genres zurückgreifen. Im Folgenden werden deshalb deren gebräuchlichste Varianten vorgestellt. Die Reihenfolge entspricht der von Lomborg (ebd.: 11f.) nachgezeichneten technischen Entwicklung. Als Genres, die älter sind als das Web, nennt sie Emails und Newsgroups. Erstere werden in der vorliegenden Studie nicht weiter berücksichtigt, weil sie keine öffentliche Kommunikationsform darstellen, zweitere, weil sie für das Runet des 21. Jahrhunderts kaum Bedeutung haben.<sup>16</sup>

## Genres im Web

Als erstes Genre des Web führt Lomborg (ebd.: 12) persönliche Webseiten an. Diese stellen eine relativ statische Möglichkeit, intermediale Inhalte im Web zu präsentieren, dar; Interaktion ist kaum möglich. Ein analoger Vorläufer dieses digitalen Genres kann laut Crowston/Williams (2000: 208) nicht ausgemacht werden; es wird damit zu einem der ersten originär digitalen Genres (Dillon/Gushrowski 2000).

Als vorrangige pragmatische Dimension dieses Genres ist (Selbst-)Darstellung zu nennen, die für das Web bereits von Beginn an eine gewichtige Rolle spielt. Laut Katherine Walker (2000: 106) kommunizieren Webseiten Identität, auch wenn die Urheberinnen und Urheber das gar nicht im Sinn haben. Dies stellt, wie Carstensen et al. ausführen, »traditionelle Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre in Frage« (Carstensen et al. 2014: 10), was sich entweder in der von Miller (1995: 5f) skizzierten privaten und beruflichen (Selbst-)Darstellung zeigen kann oder sich in den von Sandbothe (2009: 356) konstatierten »Rituale[n] der Selbstentblößung« äußert. Aspekte der Persönlichkeit können dabei durch Text und Bild quasi verkörpert (Miller 1995: 3f.) oder aber über Links, »reflecting the subject's interest« (Crowston/Williams 2000: 208), dargestellt werden. Eine Webseite übernimmt in diesem Prozess

---

16 | Auf die frühe Entwicklung des Runet in den 1980er- und 1990er-Jahren hat laut Henrike Schmidt (2011: 58f., FN 12) das Mailboxnetzwerk *FidoNet* großen Einfluss genommen. *FidoNet* funktioniert ähnlich wie Newsgroups.

unter Umständen paratextuelle Funktionen (Howanitz 2014b: 206), die gemeinhin als ein Ort der Inszenierung von Autorschaft zu verstehen sind (Schaffrick/Willand 2014: 89-94).

Die kompositorische Dimension des Genres *Webseite* ist monologisch, nicht zuletzt aufgrund der eingeschränkten Interaktionsmöglichkeiten für das Publikum. Gerade in den Anfangstagen des Web ist zudem technische Expertise vonnöten, um eine Webseite zu erstellen (Serfaty 2004: 19). Einige Schriftstellerinnen und Schriftsteller holen sich deshalb professionelle Hilfe (Howanitz 2014b: 206). Mittlerweile ist diese technische Hürde niedriger geworden, während sich die intermedialen Möglichkeiten ausgeweitet haben; auch Ton- und Videoaufnahmen lassen sich problemlos integrieren (Serfaty 2004: 20). Dialogische und in weiterer Folge crossmediale Aspekte sind aber in anderen Genres weiter entwickelt, was die sinkende Bedeutung traditioneller Webseiten im Vergleich mit sozialen Netzwerken erklären könnte.

Webseiten entwickeln sich als »frequently updated homepages« gemeinsam mit der den Newsgroups entlehnten Kommentarfunktion zu sogenannten Blogs, also Internet-Tagebüchern, weiter (Lomborg 2014: 12). Die Bezeichnung *Blog* kommt, wie Viviane Serfaty ausführt, von »web log« (Serfaty 2004: 20), die parallel zu den Begriffen *Tagebuch* und *Journal* verwendet wird (ebd.: 22). Blogs erlauben es auch technisch weniger versierten Nutzerinnen und Nutzern, Texte im Internet zu publizieren (Landow 2006: 78, Rettberg 2014: 9); als Blaupause dient dafür laut Schmidt (2011: 45) das Genre literarischer Tagebücher. Lomborg (2014: 83) skizziert ein inhaltliches Spektrum, in dem thematische Blogs einerseits und persönliche Blogs andererseits die Endpunkte markieren; dies erinnert an Lejeunes auf Seite 31 erwähnten »espace autobiographique«. Es kommt immer wieder vor, dass mehrere Blogs zu unterschiedlichen Themen parallel geführt werden, etwa ein professioneller und ein privater Blog (Landow 2006: 78). In letzter Konsequenz kann ein Blogger oder eine Bloggerin für jeden Blog eine eigene Identität kreieren, oder umgekehrt jeder Facette der Persönlichkeit einen eigenen Blog widmen (Bullingham/Vasconcelos 2013: 103). Auch traditionelle (literarische) Tagebücher weisen häufig eine spezifische thematische Ausrichtung auf, Michail Micheev (2007: 20) führt als Beispiel das Kartenspiel-Tagebuch von Vladislav Chodasevič an.

Blogs folgen in der Regel einem Themenmix, der thematische und private Einträge kombiniert und vermischt (Lomborg 2014: 29). Auch bei einem professionellen Blog ist aufgrund der Zentrierung auf die Autorin oder den Autor eine subjektive Perspektive zu erwarten, die der Meinungsäußerung dient (ebd.: 178). Dies ist laut Rettberg (2014: 14) das treibende Prinzip hinter den Blogs: »let everybody share their thoughts and discoveries online«. Solche öffentlichen Tagebücher stellen auf

den ersten Blick eine *contradictio in se* dar. Blogs präsentieren demnach ein Hybrid aus privatem und öffentlichem Selbst (Serfaty 2004: 82). Landow (2006: 82) sieht dies als neue Entwicklung, allerdings wurden, wie Serfaty (2004: 83f.) ausführt, Tagebücher bereits im 19. Jahrhundert teilweise für die kommerzielle Veröffentlichung konzipiert und machten scheinbar Privates publik.

Im Falle des Runet muss laut Konradova/Schmidt zusätzlich bedacht werden, dass die erste post-sowjetische Generation ab Mitte der 2000er-Jahre zunehmend im Web zu finden ist (Konradova/Schmidt 2014: 44), während gleichzeitig ältere Nutzerinnen und Nutzer unter Umständen noch durch die Lebensrealität in der Sowjetunion geprägt wurden. Diese äußere sich, wie an anderer Stelle ausgeführt, einerseits in einer spezifisch sowjetischen Einschränkung von Privatheit und damit verbundener Dissidenz, andererseits in der Bedeutung inoffizieller Netzwerke, die Informationen und andere Güter ›unter der Hand‹ besorgen können (Howanitz 2014c: 135). Vlad Strukov weist außerdem darauf hin, dass der prekäre Status des Urheberrechts im Runet auf die »earlier practices of sharing« in der informellen sowjetischen Sphäre zurückgeführt werden kann (Strukov 2014: 28).

Egal ob öffentlich oder privat, Blogs zeichnen sich laut Serfaty (2004: 31) durch Selbstbezüglichkeit aus, die sich in Metareflexionen über das Tagebuchschreiben und das Internet äußert. Hier kann an die russische Literatur des 19. Jahrhunderts angeknüpft werden, insbesondere an Fedor Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* [*Tagebuch eines Schriftstellers*] (1876–1881). Darin werden, wie Dmitrij Grišin ausführt, Erinnerungen mit philosophischer und politischer Meinungsäußerung verknüpft, schriftstellerische Schaffensproben stehen Seite an Seite mit ästhetischen Reflexionen und erlauben einen Einblick in Dostoevskijs Schaffensprozess (Grišin 1966: 7).

Igor' Volgin bezeichnet Dostoevskijs *Dnevnik* als ersten »моножурнал« [»Monojournal«], bei dem Autor, Herausgeber und Redakteur ein und die selbe Person sind (Volgin 2011: 6). Die Mischung literarischer und journalistischer Texte und insbesondere das Kommentieren aktueller Ereignisse aus einer subjektiven, wenn nicht (auto-)biographischen Perspektive kam beim Publikum gut an (ebd.: 7). Hier zeigt sich im Hintergrund die ursprüngliche Doppeldeutigkeit des aus dem Französischen entlehnten Wortes *журнал*, die im Russischen verloren gegangen ist: *journal* – *journal intime*. Diese Doppeldeutigkeit wird im Runet fortgeführt, das bekannteste russische Blogportal heißt *LiveJournal*. Eine weitere Besonderheit des *Dnevnik* ist die Einrichtung eines Rückkanals gewesen: »начало прямому диалогу ›автор – читатель‹ было положено« [»Der Anfang eines direkten Dialogs ›Autor – Leser‹ war gemacht«] (ebd.). Aus diesem Grund wird laut Volgin (ebd.) Dostoevskijs Journal immer wieder als Vorläufer russischer Internetpublizistik genannt, etwa von Dmitrij Bykov (2002) oder Leonid Andruļajtis (2005).

Texte, die das Selbstverständnis einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers reflektieren, weisen nach Anja Burghardt »*autopoetische*« Aspekte« auf (Burghardt 2013: 34, Hervorh. i. O.). Diese Autopoeisis ist weniger radikal als Niklas Luhmanns auf Seite 32 erwähntes Konzept, das ohne Autorinnen und Autoren auskommt. Vielmehr schließt eine solche Selbstbezüglichkeit literarischer Texte auch die jeweiligen Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit ein; Serfaty hält fest, dass im Falle der Blogs deren durch Paratexte gerahmte (Serfaty 2004: 23) »self-dramatization« der Selbstvergewisserung und Selbst-Offenbarung dient (ebd.: 92).

Wie ist die kompositorische Dimension dieses Genres einzuordnen? Serfaty (ebd.: 61) identifiziert Dialogisches einerseits in den »quasi-mündlichen« Kommentarsektionen, andererseits versuchen die als asynchron zu wertenden Blogbeiträge spontan zu wirken und unmittelbare Co-Präsenz der Beteiligten zu simulieren (ebd.: 66f.). Noch deutlicher wird Lejeune (2014: 248), der im Blog die Unterschiede zwischen den autobiographischen Spielarten Tagebuch und Korrespondenz aufgehoben sieht. Sowohl Blogs, soziale Netzwerke (Lovink 2016: 176) als auch gewöhnliche Briefe (Milne 2010: 14-16) bauen eine Illusion von Unmittelbarkeit auf; diese Illusion ist, wie auf Seite 37 ausgeführt, typisch für die Kommunikationssituation im Web. Manche soziale Netzwerke, etwa der Microblog *Twitter*, erlauben allerdings eine Art tatsächlicher Kopräsenz im zeitlichen Sinne (Lomborg 2014: 118f.).

Jedenfalls existiert auch bei Ungleichzeitigkeit ein »sense of social presence« (ebd.: 65), der über verschiedene Kunstgriffe aufgebaut wird und beschreibt, wie sehr die Kommunizierenden aufeinander Bezug nehmen. Auch an dieser Stelle sei noch einmal Landows »virtual presence« (vgl. S. 39) erwähnt: Der Dialog in und über die Blogs baut einen Raum auf, in dem »gewöhnliche« und »professionelle« Nutzerinnen und Nutzer relativ gleichberechtigt agieren (ebd.: 28). Auch nebenberufliche Schriftstellerinnen und Schriftsteller können im Web professionell wirkende Ergebnisse erzielen (Hartling 2009: 232); dadurch wird es immer schwieriger, zwischen Amateuren und professionellen Akteuren zu unterscheiden. Diese Tatsache trifft auch auf das Runet zu, in dem immer wieder neue Autorinnen und Autoren »geboren« werden.

Doch selbst Leserinnen und Leser, die nicht selber als Autorin oder Autor tätig werden, sind substantiell am Gelingen eines Blogs beteiligt, der ohne Kommunikation, ohne »mutual commitment of authors and readers/commenters« auseinanderfällt (Lomborg 2014: 67). Serfaty (2004: 40) identifiziert diese interaktive Kooperation nicht nur im Lesen und Kommentieren der Einträge, sondern auch auf einer konzeptuellen Ebene: »Each response to an entry gives diarists confirmation of their own existence.« Diese Bestätigung muss allerdings mit einer Schwächung der eigenen herausgehobenen Position als Blog-Autorin oder -Autor bezahlt werden (ebd.).

Ein Phänomen, auf das Lomborg und Serfaty kaum eingehen, sind politische Blogs; ausführlich werden diese bei Jill Walker Rettberg thematisiert: Diese werden häufig von sogenannten »citizen journalists« verfasst, die über Ereignisse in ihrer Umgebung berichten und damit implizit eine politische Aussage tätigen (Rettberg 2014: 90). Im Runet kommt diese Rolle unter anderem dem Oppositionspolitiker Aleksej Naval'nyj zu, dessen politische Laufbahn als Blogger begann, der Korruptionsfälle publik machte (Stähle/Wijermars 2014: 105f.). In diesem Prozess war (Selbst-)Inszenierung nicht hinderlich. Sie kann aber im Sinne einer (Selbst-)Identifizierung gefährlich werden; Bullingham/Vasconcelos weisen darauf hin, dass sich politisch engagierte Bloggerinnen und Blogger in repressiven Staaten häufig in die Anonymität flüchten (Bullingham/Vasconcelos 2013: 103f.).

Als letztes Glied in der Evolution von Genres im Web nennt Lomborg (2014: 12) soziale Netzwerke, die sich aus Webseiten zur privaten (Selbst-)Inszenierung, beispielsweise Dating-Portale, entwickelt haben. Laut boyd/Ellison (2007: 211) erlauben es soziale Netzwerke Individuen, sich auf Profilseiten zu inszenieren und in weiterer Folge mit anderen zu vernetzen. Diese Vernetzung ist in der Regel öffentlich sichtbar (ebd.) und stellt ein neues Ordnungsprinzip dar: Während sich Online-Gemeinschaften wie etwa Newsgroups zuvor um bestimmte Themen gruppieren, dienen mittlerweile (Einzel-)Personen als Dreh- und Angelpunkt und machen die Netzwerke »egocentric« (ebd.: 219). Die meisten sozialen Netzwerke sind der informellen Sphäre zuzurechnen; auf *Facebook* dominieren etwa Alltagsthemen (Lomborg 2014: 15), die Illusion von Spontaneität und ein lustig-ironischer Ton (ebd.: 167).

In ihrer pragmatischen Dimension sind soziale Netzwerke, persönliche Webseiten und Blogs vergleichbar; (Selbst-)Inszenierung spielt eine große Rolle. Webseiten und Blogs fehlt allerdings in der Regel die Vernetzungskomponente. Diese dient weniger dem Dialog; vielmehr ist sie als Bestandteil der Online-Identität und damit der (Selbst-)Inszenierung zu verstehen (boyd/Ellison 2007: 219). Geert Lovink (2016: 16) stellt in diesem Zusammenhang die Frage, wie sozial die sozialen Medien tatsächlich seien: »Stripped of all metaphysical values, the social is becoming a placeholder for something resembling inter-personal rubble, [...] a loose collection of ›weak ties‹«. Geknüpft werden solche losen Verbindungen entweder zwischen »Freunden«, »Kontakten« oder »Fans« (boyd/Ellison 2007: 213). Während sich als »Freunde« auf *Facebook* vorwiegend Leute vernetzen, die einander schon kennen (Lomborg 2014: 145, Johnston 2014: 24), geht es bei thematisch ausgerichteten Netzwerken darum, neue Bekanntschaften zu schließen (boyd/Ellison 2007: 216).

Beispiele solcher ›thematischen‹ Netzwerke inkludieren das Videoportale *YouTube*, die Photoportale *Flickr* und *Instagram*, die beruflichen Netzwerke *Xing* und *LinkedIn*, sowie standortbezogene Dienste wie *Yelp* und *Foursquare* (boyd/Ellison

2007: 216, Lomborg 2014: 13). Je nach Netzwerk können Videos, Photos, beruflicher Status oder Orte als Bestandteil der (Selbst-)Inszenierung aufgebaut werden. Manchmal werden Vernetzungsfunktionen erst später hinzugefügt, so entwickelt sich die Videoplattform *YouTube* nachträglich zum sozialen Netzwerk weiter (boyd/Ellison 2007: 216). Dies bestätigt die von Lomborg (2014: 21) geäußerte Vermutung, Web-Genres seien einem Evolutionsprozess ausgesetzt. Ähnliches trifft auch auf *Facebook* zu: Als studentische Plattform initiiert (boyd/Ellison 2007: 218), hat es nunmehr keinen thematischen Schwerpunkt mehr; es greift immer wieder Elemente aus anderen Netzwerken auf und stellt damit einen Genremix dar (Lomborg 2014: 144).

Diese Veränderungen sind – auch – einem kapitalistischen Verdrängungswettbewerb geschuldet. Wie Geert Lovink (2016: 2f.) ausführt, wird die Idee der dezentralen Vernetzung über Webseiten zunehmend durch den Begriff der Plattformen abgelöst. Dabei konstatiert er eine Verengung »from the unbounded space of what was the internet into a handful of social media apps« (ebd.: 1). Jede Plattform versucht demnach, möglichst viele Inhalte und damit Nutzerinnen und Nutzer an sich zu binden (ebd.: 3). Inhalte aus dem Web können einfach in soziale Netzwerke eingebettet werden (Lomborg 2014: 148). Der umgekehrte Weg, nämlich auf Inhalte in sozialen Netzwerken zuzugreifen, ohne diesem beitreten zu müssen, wird hingegen zunehmend erschwert.

Diesen Prozess des »decentralizing platform features and recentralizing platform ready data« beschreibt Anne Helmond (2015: 8) als »double logic of platformization«. Sie fasst den Plattformbegriff neutraler als Lovink, wobei sie sich vor allem auf die technische Ebene der Programmierung beschränkt. Eine Plattform bietet ein »user interface for human consumption [...] and a software interface for machine consumption« (ebd.: 4). Dabei kommt es zu einer Art Dialog zwischen den Maschinen, der sich in »data channels – data pours« niederschlägt (ebd.: 8).

Soziale Netzwerke forcieren aber auch den menschlichen Dialog: »Social media [...] demand replies« (Lovink 2016: 17). Die geforderten Antworten können in Form neuer performativer Varianten gegeben werden: »Liking, Ignoring, Hiding, Unfriending« (Lomborg 2014: 165). All diese Varianten lassen sich auf einen einzelnen Knopfdruck reduzieren und stellen damit niederschwellige Möglichkeiten der Interaktion dar. Dies wird besonders bei einem Zugang über Mobilgeräte wichtig; schließlich ist Lesen und Schreiben auf einem kleinen Bildschirm mühsam (ebd.: 169f.). Inhaltlich sagen diese performativen Varianten wenig aus, sie fungieren aber als »phatic marker« (ebd.: 165). In ihrer Inhaltsleere erlaubt phatische Kommunikation persönliche Beziehungen in der Öffentlichkeit (ebd.: 179).

Abschließend sei noch auf zwei Genres eingegangen, die zwar den sozialen Netzwerken zugeordnet werden können, deren über die reine Vernetzung hinausgehende

Eigenschaften aber im Kontext (auto-)biographischer Praktiken zu berücksichtigen sind. *Twitter* ist als Beispiel für Microblogs bereits genannt worden. Im Unterschied zu einem normalen Blogbeitrag sind *Twitter*-Nachrichten, sogenannte »Tweets« auf maximal 140 Zeichen beschränkt, was sich, wie Lomborg ausführt, auf den Stil auswirkt (ebd.: 119) und laut Dhiraj Murthy bestimmte idiosynkratische Formeln hervorgebracht hat: mit dem #-Symbol versehene Schlagworte, sogenannte Hashtags, und eine direkte Anrede konkreter Nutzerinnen und Nutzer über das @-Symbol (Murthy 2013: 3).

Der (auto-)biographische Hintergrund von *Twitter* offenbart sich in der Frage, die *Twitter* bis 2009 über das Eingabefeld für neue Nachrichten platzierte: »What are you doing?«. Seit 2009 wird stattdessen die Losung »What's happening?« verwendet, die auf die Verwendung als Medium des »citizen journalism« (ebd.: 51-69) bzw. politischem Aktivismus (ebd.: 92-114) abzielt, die auch in Blogs zu finden ist. *Twitter* ist recht erfolgreich, 2013 werden täglich mehr als 500 Millionen Tweets versendet (Krikorian 2013).

Das zweite zu nennende Genre ist das der kollaborativen Enzyklopädien mit *Wikipedia* als prominentesten Vertreter. Zwar gibt es auch auf *Wikipedia* Profileseiten für Autorinnen und Autoren, es ist aber ebenso möglich, Artikel anonym zu veröffentlichen. Die Vernetzungsfunktionen sind nur rudimentär. Trotzdem sind Online-Enzyklopädien relevant für die vorliegende Studie; (auto-)biographische Praktiken lassen sich vor allem in den Einträgen über bekannte Persönlichkeiten nachweisen. Hier kommt es zu einer Umkehrung von Lejeunes »pacte autobiographique«; manche Einträge sind vorgeblich biographisch, in Wahrheit aber autobiographisch. Diese Praxis kann laut *Wikipedia*-Leitlinien als Interessenskonflikt verstanden werden und ist verpönt (Wikipedia 2003–2017).

Ein Nischenphänomen sind die »Fake-Enzyklopädien« des Runet, allen voran Lurkmore (Schmidt 2011: 470). Wie Gasan Gusejnov schreibt, wird die Wiki-Software dabei bewusst für subjektive, vor Schmähungen strotzende Einträge verwendet, die Seite fungiert als »archive of the sort of politically incorrect and [...] socially and politically edgy material that has been deposited in the blogosphere« (Gusejnov 2014: 62). So bekommt etwa der russische Blogger Aleksej Ėksler im Lurkmore sein Fett ab (Schmidt 2011: 470).<sup>17</sup> Daneben finden sich Einträge über zahlreiche russische Schriftstellerinnen und Schriftsteller; das Portal fungiert damit als Indiz für deren Bekanntheit. An diesem Beispiel zeigt sich, dass Nutzerinnen und

---

17 | In gewissem Sinne ist das Lurkmore als »Lachgemeinschaft« zu verstehen, wie sie Schamma Schahadat (2004: 14) beschreibt: »ein utopischer Raum, der sich von der realen Welt abgrenzt und nach eigenen Gesetzen, jenen des Lachens, funktioniert.«

Nutzer subversive Taktiken im Sinne de Certeaus entwickeln, um die von großen Firmen und deren Software vorgegebenen normativen Strategien zu unterlaufen. Eine ›offiziell‹ vorgesehene Nutzung wird durch inoffizielle Praktiken ersetzt, wobei (auto-)biographische Praktiken nach wie vor eine zentrale Rolle spielen.

## **(SELBST-)INSZENIERUNG VON AVVAKUM BIS ŽŽ**

Um den Vor-Bildern russischer Autorinnen und Autoren im Web nachzuspüren, wird zunächst auf die konzeptuelle Verankerung der Schriftstellerin bzw. des Schriftstellers in der russischen Sprache und Kultur eingegangen. Begrifflichkeiten werden ebenso erörtert wie der Mythos des russischen Literaturzentrismus, der sich auch in methodologischer Hinsicht auf die vorliegende Arbeit auswirkt. Anschließend werden zentrale Bilder der Schriftstellerin bzw. des Schriftstellers aus der russischen literarischen Tradition herausgegriffen. Das Ziel ist dabei weniger eine Überblicksdarstellung, wie sie sich bei Ulrich Schmid (2000: 395-399) findet; vielmehr geht es darum, einzelne, für die vorliegende Studie relevante Bilder zu beschreiben. Den Beginn dieser Bilder markiert der streitbare Geistliche Avvakum (Petrov), der in den Jahren 1672/73 in der sibirischen Verbannung seine Memoiren verfasst. Weitere relevante Aspekte bezüglich der Bilder von der Schriftstellerin bzw. des Schriftstellers ergeben sich in der Romantik, dem Silbernen Zeitalter, der sozialistischen Literatur, der dissidentischen Literatur und der Postmoderne.

Der vorläufige Schlusspunkt russischer (auto-)biographischer Praktiken wird im Web gesetzt. Es ist zu vermuten, dass die russische Netzkultur Einfluss auf die (Selbst-)Inszenierung russischer Autorinnen und Autoren nimmt; auf diese Entwicklungen wird deshalb ebenfalls eingegangen. Zentral ist dabei die Blog-Plattform *LiveJournal*, die wie in der Einleitung erwähnt als »ŽŽ« abgekürzt wird. Nach diesem Bogen von Avvakum zum ŽŽ werden abschließend die in diesem und in den vorigen Unterkapiteln aufgeworfenen Punkte zusammengeführt, um ein Instrumentarium zur Analyse (auto-)biographischer Praktiken im Runet vorzuschlagen.

### **Konzeptuelle Vorbemerkungen**

Je nachdem wie die schriftstellerischen (Selbst-)Inszenierungen theoretisch begründet werden, kommen bestimmte Metaphern zum Einsatz. Tynjanov etwa verwende, so Christoph Veldhues, in unterschiedlichen Kontexten die Begriffe »Bild« (obraz), »Gesicht/Person« (lico), »Maske« (maska), »Schminkung« (grim), »Stimme« (golos),

›Sprachrohr‹ (rupor)« (Veldhues 2003: 276). Manche dieser Begriffe rücken performative Aspekte in den Vordergrund, andere mediale.

Bis heute ist der Begriff des Autorinnen- bzw. Autorenbildes gebräuchlich; dabei handelt es sich, wie Martina Wagner-Egelhaaf (2011: 350) ausführt, um eine »rhetorische Kippfigur«: Bild als Metapher und Metapher als Bild, das zwischen den Eckpunkten *pictura* (konkretes Bild / Photo) – *figura* (Figur) – *imago* (Vorstellung) oszilliert (ebd.). In ähnlicher Weise identifiziert Rainer Grübel (1996: 43) für den »lästerliche[n] Versuch, sich ein Bild zu machen vom Autor«, vier Varianten: »impliziter Autor«, »Inhaltsbild«, also ein fiktiver Doppelgänger der Autorin oder des Autors, »Selbstbild« und schließlich »Fremdbild« (ebd.: 43-46, Hervorh. i. O.). Festzustellen ist, dass sich diese vier »mehr oder weniger heftig« widersprechen (ebd.: 47).

Diese Autorinnen- und Autorenbilder sind eng mit (auto-)biographischen Praktiken verknüpft. Jurij Lotman (2005: 804) unterscheidet bezüglich Autorinnen und Autoren den »человек с биографией« [»Mensch mit Biographie«] vom »человек без биографии« [»Mensch ohne Biographie«]. Mit »Biographie« meint er dabei nicht die Lebensgeschichte selbst, sondern deren mediale Vermittlung; dies zeigt sich daran, dass er von »внебиографическ[ая] жизнь[ь]« [»außerbiographisches Leben«] (ebd.: 810) spricht. In manchen Fällen werden (auto-)biographische Details also zur Konstruktion eines schriftstellerischen Bildes herangezogen oder dafür überhaupt erst produziert. In anderen Fällen gibt es jedoch für das angestrebte Bild keinerlei (auto-)biographische Grundierung; Lotman (ebd.: 811) nennt als Beispiel dafür den russischen Fabeldichter Ivan Krylov.

Jedes Autorinnen- oder Autorenbild speist sich laut Klaus Städtke aus seinem kulturellen Kontext, so dass bei einer Untersuchung wie der vorliegenden Studie die »regionalen Besonderheiten« zu beachten sind (Städtke 1998b: VII). Im Russischen gibt es mehrere Bezeichnungen für Autorinnen und Autoren. Rainer Grübel (1996: 50, FN 36) führt zunächst den *нусеу* und den *нусаpь* an, den (mittelalterlichen) ›Schreiber‹. Den *автор* [»Autor«] gibt es im Russischen seit 1611 (Vasmer 1976: 4), dieser hat im Runet in der verballhornten Variante *аффтар* [afftar] vorübergehend eine besondere Bedeutung erlangt (Schmidt 2011: 117).

Ab dem 18. Jahrhundert etabliert sich der *писатель* [»Schriftsteller«] gemeinsam mit seiner abschätzigen Variante *писака* [»Schreiberling«] (Grübel 1996: 50, FN 36). Der *литератор* [»Literat«] kommt ebenfalls im 18. Jahrhundert auf (Vasmer 1979: 46). Parallel dazu existiert die Bezeichnung *поэт* [»Poet«], die im 18. Jahrhundert noch als *нуум/нуума* auftritt (ebd.: 355). Dem Poeten ist anders als im Deutschen keine Bedeutungsverschiebung ins Negative widerfahren (Grübel 1996: 50, FN 36); die weibliche Form *поэтесса* [»Poetin«] hingegen trägt pejorative Konnotationen (Marsh 1996b: 15, Boym 1991).

Sergej Šarov (2008) hat basierend auf dem *Narodnyj korpus russkogo jazyka* [*Nationalkorpus der russischen Sprache*] ein Frequenzwörterbuch der russischen Gegenwartssprache erstellt. Daraus lassen sich die Wortfrequenzen der eben genannten Begriffe ableiten: Das Lemma *автор* [»Autor«] führt mit 205 ipm (»instances per million words«), gefolgt von *писатель* [»Schriftsteller«] mit 128 ipm, *поэт* [»Poet«] mit 114 ipm, *литератор* [»Literat«] mit 15 ipm, *писательница* [»Schriftstellerin«] mit 5 ipm, *поэтесса* [»Poetin«] mit 4 ipm, *писарь* [»Schreiber«] mit 2 ipm und *писак* [»Schreiberling«] mit 1 ipm. Zum Vergleich: Das häufigste russische Nomen, *год* [»Jahr«], kommt auf 2.491 ipm.

Die Sprachverwendung deutet es schon an; das Bild von der Autorin bzw. vom Autor ist im Russischen männlich konnotiert und war es von Anfang an.<sup>18</sup> Laut Rosalind Marsh (1996b: 2) kann dies auf die russische und sowjetische Kultur zurückgeführt werden, deren patriarchale Struktur zweifelsfrei feststehe. Wenn Frauen als Schriftstellerinnen tätig werden, sind sie einer Marginalisierung ausgesetzt, die eine kontinuierliche Tradition weiblichen Schreibens verunmöglicht (ebd.: 10). Selbst die Experimente der »Lebenskunst« im russischen Symbolismus sind, wie Schamma Schahadat ausführt, trotz ihrer »Überwindung des Körpers im Text [...] im besten Fall ambivalent [...], in der Regel [...] misogyn« (Schahadat 2004: 459).<sup>19</sup>

Eine nicht zu unterschätzende Rolle in diesem hegemonialen System spielen Literaturkritik und Literaturwissenschaft, die Autorinnen geflissentlich übersehen oder aufgrund kanonbildender Prozesse ausschließen oder zumindest benachteiligen (Engel 1996: 259-262, Marsh 1996b: 2-4; 10-17). Es kommt, so Marsh, nicht von ungefähr, dass Begriffe wie *поэтесса* [*Poetin*] oder *женская проза* [*Frauenprosa*] negativ besetzt sind (Marsh 1996b: 15). Schließlich werden Schriftstellerinnen, wie Christa Ebert ausführt, in einige wenige Rollen bzw. Gattungen gedrängt; Andrej Ždanovs Attribuierung von Anna Achmatova als Nonne und Hure wird von ihr als Beispiel genannt (ebd.); immer wieder werden »ausscherende Frauen« auch als »Hexe, Amazone, Vampir« stigmatisiert (Ebert 1996: 97).

Die Reaktion russischer Schriftstellerinnen auf gesellschaftliche Marginalisierung eröffnet eine Art Traditionslinie: Die Ablehnung einer explizit weiblichen (Selbst-)Inszenierung identifizieren immer mehr Schriftstellerinnen als Ausweg; die-

---

18 | An dieser Stelle kann nicht umfassend auf die Genderproblematik in der russischen Literatur eingegangen werden. Für eine Einführung und einen Überblick über die Forschungslage siehe Marsh (1996b) und Barta (2001); für eine Diskussion weiblicher (Auto-)Biographik im Russland des 19. Jahrhunderts vgl. Savkina (2007).

19 | Eine Geschichte weiblichen Schreibens in Russland hat Catriona Kelly (1994) verfasst; eine Diskussion von Weiblichkeitsmetaphern für Russland findet sich bei Ellen Rutten (2010).

sen Weg beschreiten Zinaida Gippius und Marina Cvetaeva Anfang des 20. Jahrhunderts (ebd.). Viele Schriftstellerinnen lehnen feministische Positionen ab und betonen ihre Individualität anstatt ihrer Weiblichkeit (Marsh 1996b: 14). Diese Tradition wird bis ins 21. Jahrhundert fortgesetzt, etwa von der »vociferously anti-feminist« Tat'jana Tolstaja (ebd.: 16). An dieser Stelle sei festgehalten, dass das Rückbeziehen von Eigenschaften literarischer Texte auf das Geschlecht ihrer Autorinnen und Autoren ähnlich problematisch ist wie eine biographistische Lesart und für die vorliegende Studie daher vermieden werden soll. Vielmehr geht es darum, Geschlechterrollen und deren Konzeption durch russische Schriftstellerinnen und Schriftsteller hinsichtlich ihres Einflusses auf Strategien der (Selbst-)Inszenierung zu analysieren.

Eine weitere Idiosynkrasie der russischen Literatur besteht laut Klaus Städtke in der »noch aus dem 19. Jh. ererbten Dominanz der Literatur gegenüber Philosophie, Kunst und Wissenschaft«, die die besondere Stellung literarischer Autorinnen und Autoren begründet (Städtke 1996b: 3). Dieser sogenannte »литературоцентризм« [Literaturzentrismus] ist einer der grundlegenden Mythen russischer Kultur. Mark Lipoveckij (2008: 31) schreibt diesbezüglich: »русская литература фетишизируется как главный институт культуры и как источник представлений о реальности« [»die russische Literatur wird als zentrale kulturelle Institution und Quelle von Wirklichkeitsvorstellungen zum Fetisch«]. Dies ist dem Riss geschuldet, der sich in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert zwischen kultureller und sozialer Modernisierung einerseits und politischem Autoritarismus andererseits zieht (ebd.: 28). Die Literatur spielt dabei eine Vermittlerrolle zwischen Tradition bzw. Religion und Moderne und verwandelt sich »в секулярную религию интеллигенции« [»in eine sekuläre Religion der Intelligencija«] (ebd.: 29).<sup>20</sup> Erst im 21. Jahrhundert sieht Ulrich Schmid die Illusion der »»am meisten lesenden« Nation der Welt« bröckeln, fast ausnahmslos alle Akteure im russischen literarischen Feld, Buchhandel, Bibliotheken, Literaturzeitschriften, seien einer Krise ausgesetzt (Schmid 2015: 292f.).

Der Literaturzentrismus wirkt nicht nur auf Autorinnen- und Autorenbilder, sondern bringt auch Implikationen für die Methodik der vorliegenden Studie mit sich. Lipoveckij (2008: 24) weist darauf hin, dass die häufig vorgenommene Gleichsetzung des von der europäischen Postmoderne dekonstruierten Logozentrismus mit dem von der russischen Postmoderne dekonstruierten Literaturzentrismus keinesfalls haltbar ist. Richtet sich die europäische Variante gegen die »сложивш[ая]ся мо-

---

20 | Eine religiös aufgeladene Metaphorik im Zusammenhang mit Literatur ist kein ausschließlich russisches Phänomen; so spricht Wagner-Egelhaaf (2011: 362) im Zusammenhang mit Autorinnen- und Autorenbildern vom »Ikonoklasmus« und von den »Hypostasen des Autors«.

дерност[ь]« [»gewachsene Moderne«], so wendet sich die russische gegen die »догоняющ[ая] модернизаци[я]« [»aufholende Modernisierung«] (Lipoveckij 2008: 28). Die russische Literarizität bestätigt paradoxerweise das Vorhandensein eines transzendenten, um Begriffe wie *Wahrheit* oder *Sinn* kreisenden Zentrums (ebd.: 32f.). Das Projekt der russischen Postmoderne kann wie folgt umrissen werden:

*Постмодернизм нацелен на подрыв трансцендентальных означаемых через игру трансцендентальных означаемых; при этом постоянной остается опасность трансформации постмодернистского дискурса в очередное [...] высказывание о трансцендентальном означаемом.<sup>21</sup>* (Ebd.: 33, Hervorh. i. O.)

Wenn die (Selbst-)Inszenierung russischer Autorinnen und Autoren tatsächlich, wie bereits ausgeführt, postmodernen Identitätskonstrukten folgt, so ist die russische Tendenz zur Transzendenz mitzubedenken. Stellt die Autorin oder der Autor ein solch paradoxerweise vorhandenes transzendentes Zentrum dar, wie es Lipoveckij beschreibt? Zu prüfen ist, ob in der (Selbst-)Inszenierung die »Unterminierung transzendenter Signifikanten« gelingt oder diese in einer »gewöhnliche[n] [...] Aussage« bestärkt werden. Auch stellt sich die Frage, ob an Dekonstruktion noch zu denken ist, oder ob der Literaturzentrismus, wie es Lipoveckij (ebd.: 33) in den Raum stellt, »»пережевал« деконструкцию, подчинив ее своей логике?» [»die Dekonstruktion »zerkaut« und ihr seine Logik aufgezwungen hat?«].

### **Autorinnen- und Autorenbilder der russischen Literatur**

Als erste russische Autoren nennt Klaus Städtke (1998b: XII) Simeon Polockij und Avvakum (Petrov) im 17. Jahrhundert. Ersterer ist ein »aus Europa importierte[r] Autor-Typus«, letzterer hingegen kommt aus der »russischen Tradition [...] (oraler) Überlieferung«; ersterer dient als »Hofdichter«, letzterer kann als Dissident verstanden werden (ebd.: XIII). Wie Christoph Schmidt ausführt, wird Avvakum häufig zum Begründer des (auto-)biographischen Diskurses in Russland stilisiert,<sup>22</sup> auch wenn dies aus historischer Perspektive nicht haltbar ist (Schmidt 2007: 72). Auffällig ist, dass Städtke Elemente späterer Autorinnen- und Autorenbilder ins 17. Jahrhundert

21 | »Die Postmoderne zielt auf die Unterminierung transzendentaler Signifikanten durch das Spiel transzendentaler Signifikanten ab; dabei besteht die ständige Gefahr der Transformation des postmodernen Diskurses in eine gewöhnliche [...] Aussage über den transzendentalen Signifikanten.«

22 | Als ein Beispiel sei Schmid (2000: 395) genannt.

projiziert und in binären Oppositionen montiert. Diese Zuschreibungen *ex post* zeigen die Macht von Autorinnen- und Autorenbildern, die über ihren eigentlichen zeitlichen Kontext hinaus wirken. Der konstruktive Charakter dieser Bilder soll deshalb in der vorliegenden Studie besonders betont werden.

Als ersten »professionellen« Autor führt Städtke (1998b: XIV) Nikolaj Karamzin im 18. Jahrhundert an. Dieser stellt die Literatur in den Dienst des Staates; vorher dominierte die Kirche. Analog dazu sind, wie Ulrich Schmid schreibt, die Formen Hagiographie und Dienstaubiographie als (auto-)biographische Praktiken bis ca. 1850 prägend und demonstrieren den Status von Literatur als Herrschaftsinstrument (Schmid 2000: 395).

Das bis heute wirkmächtigste Bild eines russischen Schriftstellers hat Aleksandr Puškin im 19. Jahrhundert kreiert; laut Städtke ist er für die »uneingeschränkte[] Anerkennung« des Autors in Russland verantwortlich (Städtke 1998b: XIV). Jurij Lotman betont, Puškin habe selbst intensiv an seiner (auto-)biographischen Legende gearbeitet (Lotman 2005: 811). Gleichzeitig findet, so Ulrich Schmid, eine Machtverschiebung vom Staat zur Literatur statt, was sich insbesondere anlässlich Puškins Tod zeigt. Nekrologe werden verboten, um die Unwichtigkeit des Dichters in Relation zum Staat zu demonstrieren, doch dieser Versuch scheitert. So begründet Michail Lermontov seinen schriftstellerischen Ruhm mit dem Gedicht »Smert' poëta« [»Der Tod des Poeten«] und der damit verbundenen plakativen Missachtung der Staatsmacht (Schmid 2007: 104f.).

Ein wesentliches Merkmal des Dichter-Propheten ist also seine Widerständigkeit. Immer wieder berufen sich Autorinnen und Autoren auf dieses Puškin-Bild und dessen politische Implikationen. Städtke schreibt, Nikolaj Gogol' zerbreche an diesem von ihm selbst selbst (mit-)erschaffenen Ideal des Dichter-Propheten (Städtke 1998b: XV). Fedor Dostoevskij gelingt es hingegen, mit seiner berühmten Puškin-Rede vom 8. Juni 1880 dessen symbolisches Kapital ein Stück weit auf sich zu übertragen. Allerdings macht sich ab 1850 ein Wandel im russischen Dichterinnen- und Dichterbild bemerkbar: der Literaturbetrieb wird, wie Schamma Schahadat (2001: 184) schreibt, »eher von Herausgebern und Kritikern beherrscht [...] als von Künstlern«. Als Beispiel nennt sie Valerij Brjusov, der sein Schreiben als »Profession statt Berufung« versteht (ebd.: 202).

Die nächste Weiterentwicklung von Schriftstellerinnen- und Schriftstellerbildern folgt Anfang des 20. Jahrhunderts im Silbernen Zeitalter. Literarische Texte werden nicht mehr von einer (auto-)biographischen Legende »umrankt«, sondern von dieser kurzerhand ersetzt. Dieses sogenannte »жизнетворчество« [*žiznetvorčestvo*, »Lebenskunst«] ist, wie es Aage A. Hansen-Löve (1993: 207) formuliert, »unabdingbare Pflicht, ja narzißtische Lust«. Sowohl literarische Texte und Paratexte

(Städtke 1996b: 4f.) als auch der eigene Körper (Schahadat 2004: 11) werden herangezogen, um das eigene schriftstellerische Bild zu einem Mythos zu machen. Als Leitparadigmen gelten das Theater und das Ritual, allerdings wird dabei, wie Schahadat (ebd.) ausführt, eine zusätzliche Ebene eingezogen: Die russischen Symbolistinnen und Symbolisten »tun so, als spielten sie Theater oder als erlebten sie das Ritual«.

Von der Lebenskunst ist es, wie ein von Schahadat (1998) herausgegebener Sammelband bereits im Titel andeutet, nicht weit zum Kunstleben. Eine erste Hochzeit literarischer Mystifikationen erlebt die russische Literatur im 19. Jahrhundert. Lotman (2005: 811) schreibt über die erfundenen Schriftsteller Rudyj Pan'ko, Ivan Petrovič Belkin und andere: »В XVIII в. существовали поэты без биографии. Теперь возникают биографии без поэтов« [»Im 18. Jahrhundert existierten Poeten ohne Biographie. Jetzt tauchen Biographien ohne Poeten auf.«] Mystifikationen sind, so Frank et al., der Fälschung und dem Pseudonym nahe, es wird »etwas Nichtvorhandenes simuliert« (Frank et al. 2001b: 8f.). Über Jean Baudrillards Simulacrum ergibt sich hier eine Verbindung zum Web, dem ein »Nebeneinander von alternativen Wirklichkeiten« bescheinigt werden kann (ebd.: 14); auch die Nähe zur postmodernen Theorie lässt sich kaum verschweigen (ebd.: 13). Die Tendenz zum Virtuellen zeichnet sich zudem in der russischen Philosophie nach 1991 ab, die »das in Frage gestellte Original« zum Zentrum des russischen Selbstverständnisses erklärt (ebd.: 15f.). Ob die russische Kultur tatsächlich als idealer Nährboden für Mystifikationen verstanden werden kann, sei dahingestellt. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist die von Frank et al. beschriebene virtuelle Identitätskonstitution von Relevanz, bei der sowohl Theatralität als auch Zeichenhaftigkeit eine zentrale Rolle spielen (ebd.: 9). So beteiligt sich auch das Publikum substantiell am Gelingen einer Mystifikation, selbst wenn ihm dies nicht immer bewusst wird (ebd.: 12). Schließlich weist die Mystifikation eine gewisse Nähe zur (Selbst-)Inszenierung auf, »wenn [...] das Verbergen und Enthüllen Teil der inszenatorischen Performanz ist« (ebd.).

Als relevant für die Entwicklung russischer Autorinnen- und Autorenbilder erweist sich auch der erste sowjetische Schriftstellerkongress 1937. Schriftstellerinnen und Schriftsteller verlieren, so Städtke, ihren überhöhten Status und werden, wie es in einem bekannten, Stalin zugeschriebenen Zitat heißt, zu »инженеры человеческих душ« [»Ingenieuren der menschlichen Seele«] (Städtke 1998b: XVI, Hellbeck 2004a: 291). Agiert eine Autorin oder ein Autor konform, so kann sie oder er auf Wertschätzung durch das System hoffen, die mit entsprechendem gesellschaftlichen Status einhergeht. Allerdings muss dafür letztlich auf das Privileg individueller Urheberschaft verzichtet werden (Städtke 1998b: XVIII, Städtke 1998c: 11), also auf einen zentralen Bestandteil der auf Seite 46 beschriebenen Foucault'schen Autorfunktion. Knapp 10.000 Mitglieder, die der sowjetische Schriftstellerverband bis 1989 verzeich-

nete (Mey 2004: 37), nahmen diesen Verzicht auf Urheberschaft und (moralische) Autorität in Kauf.

Städtke identifiziert in diesem »erbitterte[n] Kampf um die Literatur als ein zentrales Medium symbolischer Macht« zwei Möglichkeiten für abweichende Meinungen: Dissidenz oder Emigration (Städtke 1998c: 5). Emigrationserfahrungen wirken sich ohne Zweifel auf das schriftstellerische Selbstverständnis aus, wie sich in Vladimir Nabokovs mehrfachen Versuchen der (Auto-)Biographie offenbart (Schmid 2000: 398). Für die vorliegende Studie wird zu prüfen sein, wie sich die Vernetzung durch das Runet auf die (Selbst-)Positionierung zwischen den Kulturen des Herkunfts- und des Ziellandes auswirkt und ob sich an der (Selbst-)Darstellung hybride, vielleicht einander widersprechende Identitätsentwürfe ablesen lassen. Diese Fragen beziehen sich weniger auf einen spezifisch russischen oder sowjetischen Kontext, sondern nehmen die Emigrations- bzw. Migrationserfahrung in den Blick.<sup>23</sup>

Hirt/Wonders führen aus, dass Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die nicht emigrieren wollten oder konnten, »die erzwungene Regression in das vor-gutenbergsche Zeitalter« (Hirt/Wonders 1998: 29) in Kauf nehmen mussten, also die Flucht in den »самиздат« [Samizdat, »Selbstverlag«], der großteils dissidentisch ausgerichtet war. Damit lebt die widerständige Tradition des Dichter-Propheten wieder auf. Allerdings sind, wie Alexandra Mey festhält, die Grenzen, die dissidentes von konformem Handeln abgrenzen, fließend (Mey 2004: 39). Auch linientreue Schriftstellerinnen und Schriftsteller werden von der Staatsmacht kritisch beäugt, ihre Aufrichtigkeit bezweifelt (Belaja 1996: 177).

Wie Martina Ritter ausführt, kann eine (Selbst-)Inszenierung als Dissidentin oder Dissident in der Sowjetunion praktisch nur im Privaten vorgenommen werden; der öffentliche Raum wird von der Staatsgewalt monopolisiert. In weiterer Folge übernimmt der private Raum immer mehr Aufgaben, die in Demokratien der öffentlichen Sphäre zugerechnet werden, und es kommt zur »Wucherung des Privaten« (Ritter 2008: 139). Hirt/Wonders weisen darauf hin, dass eine Samizdatpublikation »Raum für Autorenschaft« (Hirt/Wonders 1998: 29) eröffnet; Schriftstellerinnen und Schriftsteller erhalten eine Kernkomponente der Autorfunktion zurück. Der damit verbundene Machtgewinn ist allerdings nicht zuletzt aufgrund der geringen Auflagen von Samizdattexten begrenzt und geht über die bereits erwähnte private Sphäre mit beschränkter Öffentlichkeitsfunktion nicht hinaus.

In den 1980er-Jahren eröffnet sich, so Städtke, in der dissidentischen Literatur schließlich ein Übergang zu postmodernen Paradigmen (Städtke 1998b: XIX). Aller-

---

23 | Zur Differenz zwischen Migration und Emigration siehe Hausbacher (2009).

dings verschreibt sich die russische Postmoderne nicht vollständig der Dekonstruktion von Autorschaft; Susi Frank et al. (2001b: 13) konstatieren ein Ende mystifischer Tendenzen: »man verbirgt nicht mehr, sondern man zeigt, und zwar zeigt man, daß es nichts mehr zu verbergen gibt.« Allerdings erleben Mystifikationen im Runet Mitte der 1990er-Jahre eine Wiedergeburt in Form sogenannter »виртуалы« [*virtualy*, »virtuelle Persönlichkeiten«], die de Mans Doppellogik von »face and de-face« aufgreifen. Wie Evgenij Gornyj ausführt, verschleiert dieses Genre meist erfolgreich, dass sich hinter den virtuellen Persönlichkeiten, die in letzter Konsequenz nur Texte sind, eine Autorin oder ein Autor versteckt (Gornyj 2007: 211f).<sup>24</sup>

Auch Mark Lipoveckijs bereits erwähnte Zweifel an der Nachhaltigkeit der Dekonstruktion im Angesicht des russischen Literaturzentrismus wirken sich auf post-sovietische Autorinnen- und Autorenbilder aus. Sollten sich diese Zweifel als berechtigt erweisen, wird das transzendente Zentrum der Autorschaft, eben die Autorin oder der Autor, gestärkt. Spuren dieser Stärkung können im Diskurs der »новая искренность« [»Neue Aufrichtigkeit«] vermutet werden. Ursprünglich 1985 von Dmitrij Prigov formuliert und als Titel eines Samizdat-Gedichtbandes verwendet (Rutten 2017b: 13), wurde der Begriff von Michail Ėpštejn theoretisiert und hat sich in gewisser Hinsicht als post-postmodernes Paradigma etabliert (ebd.: 9). 2003 legt Marija Mitrenina dieses Konzept auf ŽŽ-Blogs um: »В сущности, частный живой журнал в чистом виде – реализация принципов новой искренности: человек рассказывает о себе и о своем видении мира« [»Im Grunde realisiert das persönliche LiveJournal die Prinzipien der *neuen Aufrichtigkeit* in reinsten Form: jemand erzählt von sich und seiner Weltsicht«](Mitrenina 2003: Hervorh. i. O.). Allgemein wird allerdings weniger von der plötzlichen und vorbehaltlosen Aufrichtigkeit russischer Autorinnen und Autoren ausgegangen; wichtig ist vielmehr

[...] the central status [...] of the discursive gesture of honest self-disclosure (whether the artist in question is indeed honest is another question; what matters is her or his insistence on the trope of emotional transparency). (Rutten 2017b: 9)

Ähnlich wie in den (auto-)biographischen Diskursen zählt also die *Illusion* von Authentizität. Roger Caillois (1982: 27) weist auf die spielerische Komponente von Illusionen im Allgemeinen hin; so besagt »dieses Wort nichts anderes [...], als Eintritt ins Spiel: in-lusio«. Lassen sich beide Seiten, Autorinnen und Autoren einerseits und Publikum andererseits, auf dieses Spiel ein, gelingt die »neue Aufrichtigkeit«. Aller-

---

24 | Eine Verbindung der *virtualy* zu (auto-)biographischen Praktiken wurde bereits an anderer Stelle gezogen (Howanitz 2014a).

dings wird die »neue Aufrichtigkeit« vom Publikum nicht immer honoriert, sondern beispielsweise als Marketing-Gag diskreditiert (Rutten 2017b: 19-22). In ähnlicher Form führt, so Ulrich Schmid, der »Verdacht einer ›self promotion‹« zu einer gewissen »Autobiographiefeindlichkeit« im postsowjetischen Russland (Schmid 2000: 399). Hier deutet sich an, dass kapitalistische Marktmechanismen, die sich in Russland nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion durchsetzen, auf Autorinnen- und Autorenbilder Einfluss nehmen. Mit diesen Veränderungen geht, so die Prämisse von Andrew Wachtels Monographie *Remaining Relevant after Communism*, ein Verlust moralischer und sozialer Autorität einher (Wachtel 2006). Umgekehrt bieten die kapitalistischen Umwälzungen aber auch Chancen, so eröffnen sich laut Helena Goscilo und Vlad Strukov für traditionell marginalisierte Schriftstellerinnen über den kapitalistischen Buchmarkt plötzlich neue Möglichkeiten: »Sales now determined status«; Verkaufszahlen machen etwa Aleksandra Marinina und Ljudmila Ulickaja berühmt (Goscilo/Strukov 2011a: 13).

Ein Nebenprodukt der nunmehr kapitalistischen russischen Kultur ist laut Goscilo/Strukov »glamour [...] [as] a new utopia« und damit einhergehend die Idee der »celebrity« nach westlichem Muster (ebd.: 4). Zwar betrifft dies vorrangig visuelle Medien wie das Fernsehen (ebd.: 8); aber auch in der Literatur etablieren sich »celebrities« in Form crossmedialer Stars wie Sergej Minaev (Schmidt 2011: 588) oder »literarischer Entertainer« (ebd.: 80) wie Dmitrij Bykov. Im 21. Jahrhundert schließlich sorgen die zunehmend autoritären Tendenzen unter Vladimir Putin für ein Revival des Bildes widerständiger Literatur, das mit Glamour und der »neuen Aufrichtigkeit« in Wechselwirkung tritt. Resultat dieses Prozesses sind unter anderem Putin-kritische Auftritte der russischen »quintessential glamour/celebrity figure« Ksenija Sobčak (Goscilo/Strukov 2011a: 11).

## Runet-Kultur

Konradova/Schmidt betonen, das Runet sei keine feste Größe; je nachdem, ob Geographie, Sprache oder Kulturtradition in den Mittelpunkt gerückt wird, ist vom »русский« [»russländischen«] »русскоязычный« [»russischsprachigen«] oder »русский« [»russischen«] Internet die Rede (Konradova/Schmidt 2014: 34). Überhaupt stellt sich ihnen zufolge die Frage, ob ein nationaler Blick auf die Geschichte einer globalen Kommunikationstechnologie den Forschungsgegenstand beschreibt oder ihn vielmehr erst konstruiert (ebd.: 35). Umgekehrt sind aber durchaus »specific, culturally encoded phenomena« zu beobachten (ebd.: 36).

Goggin/McLelland (2009: 5) argumentieren schon 2009 dafür, dass die vorherrschende anglozentristische Perspektive dem »Internet as international phenome-

non« nicht gerecht wird; besonders beachtet werden müssen etwa die Implikationen nichtlateinischer Schriftsysteme (Goggin/McLelland 2009: 5), wie es auch das Kyrrillische ist. Zudem wird die im Westen vorherrschende Vorstellung vom Internet als grenzenloser virtueller Raum in Zweifel gezogen (ebd.: 11). Dieses Bild eines homogenen, anglophonen Internets kann vermieden werden

[...] by recognizing the very different shaping of »big« and »little« cultures of the Internet in particular contexts – and by reformulating general assumptions and concepts of the Internet informed by knowledge of these diverse international Internets. (Ebd.)

Die vorliegende Studie setzt sich deshalb zum Ziel, ihrerseits eines dieser »internationalen Internets« zu beleuchten und damit einen Beitrag für das bessere Verständnis des Konzepts *Internet* zu leisten. Sie folgt dem von Dirk Uffelman (2011b) vorgeschlagenen »cyberlinguistic turn« insofern, als die hier analysierten Autorinnen und Autoren im Web durch die Sprache vereint werden: das Russische; der Bezug auf Autorinnen- und Autorenbilder aus der russischen Literatur ergibt zudem eine Gemeinsamkeit auf der Ebene der Kulturtradition. Dabei wird der Fokus bewusst nicht auf Russland bzw. das Territorium der Russischen Föderation eingeschränkt, um dem von Andreas Hepp und Nick Couldry kritisierten »container thinking« in den Medienwissenschaften auszuweichen (Hepp/Couldry 2009: 32) und dem von ihnen vorgeschlagenen transkulturellen Zugang zu folgen, der »diasporas, popular cultures, social movements or religious belief communities« miteinbezieht, wobei der territoriale Nationalstaat als »possible reference point« potentiell bestehen bleiben kann (ebd.: 40, Hervorh. i. O.).

Die Geschichte der sowjetischen Informationstechnologie und damit verbunden der russischen Internet-Infrastruktur weist einen speziellen Verlauf auf.<sup>25</sup> Verantwortlich dafür sind, so Konradova/Schmidt, weniger technische als vielmehr ideologische Rahmenbedingungen: Dezentrale Netzwerke könnten die hierarchisch organisierte Sowjetmacht gefährden (Konradova/Schmidt 2014: 38). Vlad Strukov ergänzt, Heimcomputer seien in der Sowjetunion ein rares Gut mit entsprechend blühendem Schwarzmarkt gewesen (Strukov 2014: 16-20).

Den Zusammenbruch der Sowjetunion überlebt die russische Computerindustrie nur um wenige Jahre; bereits Mitte der 1990er-Jahre mussten Heimcomputer

---

25 | Kurze Überblicke über die sowjetische und russische IT-Geschichte finden sich bei Schmidt (2011: 49-77), Konradova/Schmidt (2014) und Strukov (2014). Umfangreiche Einsicht in die sowjetische IT der 1950er- bis 1980er-Jahre bieten Trogemann et al. (2001), Soldatov/Borogan (2015) und Peters (2016).

aus dem Westen importiert werden. Im Gegenzug emigrierten russische Spezialistinnen und Spezialisten in den Westen (ebd.: 22). Das ›frühe‹ Runet zwischen 1991 und 1995 dominierten deshalb professionelle Benutzerinnen und Benutzer aus dem universitären Umfeld und der russischsprachigen Diaspora (Konradova/Schmidt 2014: 41). Neben technischen Berufen finden sich vor allem Leute mit literarischen Ambitionen: Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Übersetzerinnen und Übersetzer (ebd.: 42).

Diese Ausgangslage führt zu einer Situation, die immer wieder als von zwei Oppositionen bestimmt beschrieben wird. Konradova/Schmidt (ebd.: 36) sprechen von einer »romantic« und einer »pragmatic« Ära des Runets, das zunächst einen kreativen Freiraum eröffnet, ehe es zum Massenmedium wird. Roesen/Zvereva (2014: 75) kontrastieren die »creative elite« mit »banal blogging«, und Strukov (2014: 27) setzt einer »digital intelligentsia« die »mass users« entgegen. In all diesen Fällen wird der ›Epochenbruch‹ zwischen 2000 und 2005 angesiedelt. Tatsächlich ist das Runet lange Jahre ein randständiges Phänomen; laut Konradova/Schmidt beträgt der Anteil der russischen Internetnutzerinnen und -nutzer im Jahr 2000 gerade 2% der Gesamtbevölkerung der Russischen Föderation (Konradova/Schmidt 2014: 43); bis zum Jahr 2015 wächst diese Zahl auf 73,4% (ITU 2016: 246); in Österreich beträgt sie im gleichen Jahr 83,9% (ebd.: 244). Die geringe Zahl der beteiligten Personen in den frühen 1990er-Jahren sorgt dafür, dass diese Gemeinschaft zu einer »тысовка« [»Schickeria«] wird, deren Mitglieder einander persönlich kennen (Konradova/Schmidt 2014: 42).

Hier bilden sich laut Henrike Schmidt (2011: 194) Strukturen, die der inoffiziellen Sphäre in der Sowjetunion gleichen: Gegenöffentlichkeit, nicht-kommerzielle Nutzung, unbeschränkte bzw. unkontrollierte Publikationsmöglichkeiten und nicht zuletzt eine verschworene Gemeinschaft (ebd.: 197). Ein »Lebensstil der Marginalität«, den Hirt/Wonders (1998: 27) für die inoffizielle sowjetische Literatur- und Kunstszene beschreiben, kann mit einigem Recht für die Situation im Runet geltend gemacht werden. Der Samizdat wird, so Schmidt, dementsprechend häufig als »eine der zentralen Metaphern« für das Runet bemüht (Schmidt 2011: 192). Trotz der offensichtlichen Gemeinsamkeiten darf allerdings nicht vergessen werden, dass digitaler Selbstverlag und die damit verbundenen »Amateurrkulturen« nicht nur ein russisches, sondern ein weltweites Phänomen darstellen (ebd.: 222).

Die Samizdat-Metapher versucht unter anderem, die damit verknüpften positiven Aspekte von Schriftstellerinnen- und Schriftstellerbildern auf Runet-Nutzerinnen und -Nutzer zu übertragen. Wie Schmidt (ebd.: 201) schreibt, ist mit dem literarischen Underground ein gewisses Prestige verbunden. Darüber hinaus wird ein »auratisches Verständnis [...] der Literatur« transportiert und »politische, ethische

und ästhetische Relevanz« (Schmidt 2011: 222) verliehen. Diese ›erhabenen‹ Werte werden zynisch zur (Selbst-)Inszenierung im Runet eingesetzt. Ellen Rutten zeigt dies anhand eines frühen Schlagwortes der Runet-Kultur, des sogenannten »креатифф« [*kreatiff*]:

Während der Perestroika wurde das Wort *креатив* eingeführt, um kommerzielle kreative Produkte von hochkünstlerischen Werken zu unterscheiden. I[m] [...] russischen online-Slang [...] wurde aus *креатив креатифф*. [...] *креатифф* ist heute eine verbreitete Bezeichnung sowohl für online-Texte, denen literarische Qualität zugesprochen wird, als auch für alle anderen Texte, die online publiziert werden. (Rutten 2009a: 20)

Steht auf den ersten Blick Kreativität im Mittelpunkt, so ist der kommerzielle Aspekt, ist der Blog als »Werk mit Warencharakter« (ebd.), ein integraler Grundbestandteil des *креатифф*-Konzepts. Wie Henrike Schmidt (2011: 634) unter Bezugnahme auf Pierre Bourdieu schreibt, ist es im Falle des Runet vielen gelungen, dieses »symbolische Kapital des Entdeckers und Innovators [...] in traditionelles ökonomisches Kapital [zu] verwandeln«.

Diese Möglichkeit, zur »celebrity« zu werden, seine (Selbst-)Inszenierung zum handelbaren Gebrauchsgegenstand (Poletti/Rak 2014b: 11) und sein ›Ich‹ in letzter Konsequenz in eine Handelsmarke zu verwandeln (Poletti/Rak 2014a: 79f.), trifft allgemein auf das Internet zu. Speziell für das frühe Runet folgt Autorität und damit verbunden symbolisches Kapital diesbezüglich einem banalen Mechanismus: Ziel ist es, mehr als tausend Leserinnen und Leser zu haben und somit zu einem »мульти-тысячник« [»Vieltausender«] zu werden (Rutten 2009a: 19, Idlis 2010: 136).

Die Übergänge zwischen Kreativität und Kommerz erweisen sich im Runet als fließend. Ebenso scheint der Rand der Gesellschaft nicht allzu weit entfernt zu sein von deren Mitte. Dies lässt sich anhand der Online-Subkultur der падонки [*padonki*, »Dreckskerle«] zeigen. So kommt der Begriff *креатифф* ebenso wie der bereits erwähnte *афтар* aus dem »олбанский язык« [»olbanische Sprache«]. Diese besondere Sprachverwendung der *padonki* geht laut Berdicevskis/Zvereva mit der Zeit in den allgemeinen Runet-Sprachgebrauch ein (Berdicevskis/Zvereva 2014: 123f.), ab 2008 allerdings mit rückläufiger Tendenz (ebd.: 136). In den Händen der *padonki* ein Sprachspiel,<sup>26</sup> eine subversive Unterwanderung der »idea of ›sacred‹ literacy« (ebd.: 123), wird das »Olbanische« des Runet-Mainstream auf eine massenhafte Reproduktion vorgefertigter Sprachbilder reduziert (ebd.: 125). Dieser Befund ist nicht

---

26 | Viktor Pelevin setzt dem »Olbanischen« mit seinem Roman *Šlem užasa* [*Der Schreckenshelm*] (2005) ein literarisches Denkmal.

von der Hand zu weisen, allerdings muss die Gegenüberstellung einer kleinen kreativen Elite und der mechanisch reproduzierenden Masse hinterfragt werden, denn das Kopieren und Weiterverbreiten von kreativen Artefakten birgt laut Limor Shifman (2014: 19f.) im weitesten Sinne seinerseits kreatives Potential, wie das Beispiel der Internetmeme zeigt.

Die (Selbst-)Inszenierung als marginalisierte intellektuelle Elite, als »digital intelligentsia« greift Bilder aus der russischen Literatur auf und wendet sie auf den Kontext des Runet an. Der Dichter-Prophet, die moralische Instanz finden sich im Web wieder. Die Texte des Runet-Samizdat enden aber nicht in (potentieller) Verfolgung und Verhaftung, sondern in (potentieller) Berühmtheit und Bezahlung. Hier zeigt sich die Synthese bzw. die friedliche Koexistenz von Kunst und Kommerz im *kreatiff*; Henrike Schmidt (2011: 638) hält für das Runet fest, »dass die Verschmelzung von experimentellem Werk und Bestseller, autonomem Kunstwerk und politischer PR [...] eigenwertige Phänomene hervorbringt«.

Der hier angesprochene politische Aspekt entwickelt sich allerdings erst mit der Zeit. Ellen Rutten hat 2009 ausgewählte russische Blogs dahingehend untersucht, ob diese das Bild der Schriftstellerin oder des Schriftstellers als moralische Instanz fortschreiben. In ihrer qualitativen Analyse beschreibt sie das auf den ersten Blick erstaunliche Fehlen jeglicher Kommentare anlässlich von Dmitrij Medvedevs Wahl zum Präsidenten der russischen Föderation im März 2008 (Rutten 2009c: 25). In ihrer Argumentation bezieht sie sich zum Teil auf Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die auch in der vorliegenden Studie untersucht werden: Dmitrij Galkovskij, Evgenij Griškovec, Linor Goralik und Tat'jana Tolstaja. Darüber hinaus geht Rutten auch auf Dmitrij Baviľ'skij, Aleksej Slapovskij und Dmitrij Vodennikov ein (ebd.).

Das Schweigen russischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller erklärt Rutten »by a simple unwillingness to devote energy to a publicly staged event« (ebd.: 27). Sie argumentiert, dass Evgenij Evtušenkos berühmter Vers »Поэт в России – больше, чем поэт« [»Ein Poet ist in Russland mehr als nur ein Poet«] (Evtušenko 1998: 364) entzaubert wird; das Dasein als russische Schriftstellerin oder Schriftsteller ist nicht inhärent politisch, sondern wird in manchen Fällen durch bewusste Entscheidungen politisiert (Rutten 2009c: 29). 2015 aktualisiert Rutten ihre Bestandsaufnahme: Ab 2011 ist in Russland allgemein eine steigende politische Partizipation festzustellen, was sich auch auf die meisten der 2009 untersuchten Schriftstellerinnen und Schriftsteller auswirkt; viele zeigen aktives politisches Engagement, das sich allerdings nur an Gleichgesinnte richtet (Rutten 2015).

Diese Politisierung der Schriftstellerinnen und Schriftsteller im Runet spiegelt sich laut Konradova/Schmidt aufseiten des Publikums, der ›Masse‹. Die von dieser Masse dominierte ›zynische‹ Periode wird durch eine »excessive politicization« be-

stimmt (Konradova/Schmidt 2014: 49). Die erste weitreichende politische Diskussion im Runet ist dem Georgienkrieg 2008 geschuldet (ebd.). Gleichzeitig sorgt eine zunehmend repressive russische Medienpolitik Mitte der 2000er dafür, dass sich Blogs als alternative Nachrichtenquellen etablieren (Utekhin 2012: 254, Gusejnov 2014: 64, Konradova/Schmidt 2014: 46) und eine Gegenöffentlichkeit analog zum historischen Samizdat aufbauen (Schmidt 2011: 223).

Der wie bereits erwähnt als banal, unkreativ und konsumorientiert beschriebenen Runet-Masse kann politische Relevanz attestiert werden. Microblogs werden wie im ›Arabischen Frühling‹ zur Koordination von Protesten im ›wirklichen‹ Leben genutzt (Paulsen/Zvereva 2014, Nikiporec-Takigava 2016). Die staatliche Reaktion lässt laut Konradova/Schmidt nicht lange auf sich warten; 2010 werden mit dem Gesetz »O zaštite detej ot informacii, pričinjajušcej vred ich zdorov'ju i razvitiju« [»Über den Schutz von Kindern vor Informationen, die ihrer Gesundheit und Entwicklung schaden«] die gesetzlichen Grundlagen für Internetzensur in Russland geschaffen, allerdings noch nicht umgesetzt (Konradova/Schmidt 2014: 47).

Evgeny Morozov (2011) weist auf das Internet als repressives Herrschaftselement hin. So tragen zur weiteren Politisierung des Runet auch Putin-treue (Nikiporec-Takigava/Pain 2016) und nationalistisch eingestellte Gruppen (Prostakov 2016) bei. Die zeitlich wie konzeptuell gefasste Opposition *Runet-Elite* – *Runet-Masse* greift also zu kurz und verdeckt durch ihren plakativen Rückgriff auf historische sozio-kulturelle Vorstellungen die komplexe Gemengelage aus ununterbrochenen Interaktionen, widersprüchlichen Strukturen und den damit verbundenen Grenzüberschreitungen. In der vorliegenden Studie wird untersucht, wo sich Autorinnen und Autoren in Bezug auf eine soziale, politische, marketingtechnische und künstlerische Stellung verorten und wie sich diese (Selbst-)Inszenierung auf die Interaktion mit dem Publikum auswirkt.

Eine letzte zu nennende Eigenheit der Runet-Kultur betrifft die verwendeten Plattformen. Das Zentrum der russischen Blogosphäre, das *ŽŽ*, spielt im Westen kaum eine Rolle, obwohl es ursprünglich eine amerikanische Entwicklung war. Prinzipiell handelt es sich um eine Blogplattform, die jedoch schnell Eigenschaften von sozialen Netzwerken übernimmt, insbesondere Kontaktlisten und die Möglichkeit, »Friends« festzulegen (boyd/Ellison 2007: 215). Roesen/Zvereva fassen es deshalb als erstes soziales Netzwerk in Russland (Roesen/Zvereva 2014: 74). Als erstes genuin russisches soziales Netzwerk ist hingegen *Odnoklassniki.ru* [*Schulfreunde.ru*] zu nennen. Im Unterschied zum *ŽŽ* konzentriert sich dieses, so Roesen/Zvereva, auf »real people«, keine *virtualy* oder andere literarische Experimente (ebd.: 76). Wie bereits erwähnt, betont die postmoderne Philosophie den konstrukthaften Charakter der Identitäten solcher »echten Menschen«; so gesehen ist *Odnoklassniki.ru* das soziale

Netzwerk der »neuen Aufrichtigkeit«, ohne allerdings deren augenzwinkernde Unernsthaftigkeit zu übernehmen. Dieser Strategie ist kein Erfolg beschieden: Gerade der Fokus auf »echte Menschen« führt zu konventionellen Inhalten, der Reiz der Plattform sinkt, das Prestige schwindet (ebd.).

Ein weiteres soziales Netzwerk im Runet ist *Vkontakte.ru* [*InKontakt.ru*], das vor allem durch seine multimedialen Fähigkeiten glänzt: Filme, Musik, Spiele und Pornographie werden ohne Rücksicht auf das Urheberrecht veröffentlicht und machen das Netzwerk zu einer Unterhaltungsplattform (ebd.: 77). Als weiteres Alleinstellungsmerkmal betont *Vkontakte.ru* seinen Status als lokale, auf russische Spezifika zugeschnittene Plattform (ebd.).

Das amerikanische Netzwerk *Facebook* ist auch in Russland beliebt, kämpft aber zunächst mit Startschwierigkeiten. Als besonders hinderlich erweist sich die Tatsache, dass die Benutzeroberfläche zunächst nur auf Englisch verfügbar ist; als besonderen Anreiz bietet *Facebook* aber bereits zu Beginn »access [...] to globally famous celebrities« (ebd.). Die Runet-Gemeinschaft fasst *Facebook* als anspruchsvolle Plattform auf, die entsprechend »zivilisiertes« Verhalten fordert (ebd.: 78). Allerdings handelt es sich um ein Netzwerk »which simplifies communication«, längere Texte sind in den Augen der Nutzerinnen und Nutzer im ŽŽ besser aufgehoben (ebd.).

Roesen/Zvereva fassen die Aufgabenverteilung der verschiedenen Sozialen Netzwerke in Russland wie folgt zusammen: Das ŽŽ eignet sich für extensive politische Diskussionen, für literarische Texte und Kunst. Austausch mit dem Freundeskreis aus dem »echten« Leben geschieht auf *Odnoklassniki.ru* und *Vkontakte.ru*; letzteres wird auch für Medienkonsum herangezogen. Professionelle Kommunikation findet sich vorwiegend auf *Facebook*. Politische Inhalte sind schließlich auf fast allen Plattformen präsent, nur die private Ausrichtung von *Odnoklassniki.ru* verhindert eine tiefergehende politische Diskussion (ebd.: 78f.).

### **Anstelle eines Resümees: Gedanken zur imaginierten Performativität**

Das Runet bietet virtuellen Persönlichkeiten ein Biotop; dies leitet sich aus medialen Gegebenheiten ebenso ab wie aus der russischen Literaturtradition. Trotzdem kommt es zu keiner Renaissance symbolistischer Lebenskunst, allenfalls lassen sich Bruchstücke davon aufsammeln, die durch die doppelte Phasenverschiebung der Postmoderne und des Postsowjetischen kaum wiederzuerkennen sind. Der von Schamma Schahadat (2004) als Titel gewählten symbolistischen Maxime »Das Leben zur Kunst machen« widerfährt im Runet mit seiner Fokussierung auf den Alltag (vgl. S. 37) eine Umkehrung: Hier wird die Kunst zum Leben gemacht. Die literarische Kreativität und der zynische Kapitalismus des *kreaitiff* zerbricht in einem postmo-

dernen ironischen Akt das *жизнетворчество* [*žiznetvorčestvo*] in ein *ЖЖизнетворчество* [*ŽŽiznetvorčestvo*]; um dieses Wortspiel im Deutschen abzubilden, wird aus der Lebenskunst in Anlehnung an das LiveJournal (LJ) die *LJebenskunst*.

Viviane Serfaty führt aus, dass Verkörperungen im Cyberspace nur über mediale Vermittlung funktionieren (Serfaty 2004: 101-103); hier ergibt sich ein Unterschied zur symbolistischen Lebenskunst. Aus diesem Grund ist eine vermutete Performativität (auto-)biographischer Praktiken aufseiten des Publikums zu suchen. Dieses imaginiert, teils aufgrund eines Namens und eines Avatarbildes, teils basierend auf literarischen Texten eine Autorin oder einen Autor aus Fleisch und Blut. Astrid Ensslin schreibt diesbezüglich:

The double-situatedness of the body implies, on the one hand, that user-readers are »embodied« as direct receivers, whose bodies interact with the hardware and software of a computer in what could be called a mechanical, or electronic feedback cycle. On the other hand, user-readers are »re-embodied« through feedback which they experience in represented, mediated form, e.g. via avatars. (Ensslin 2010: 152)

Dieses Phänomen, das als ›imaginierte Performativität‹ der Leserinnen und Leser bezeichnet werden könnte, wird gesteigert durch ein Versprechen fast aller Online-Plattformen, angefangen vom *ŽŽ* über *Twitter* bis hin zu *Facebook*: Diese suggerieren, ihre Millionen von Profilen seien ›reale‹ Menschen, keine medialen Inszenierungen von Persönlichkeit. Poletti/Rak weisen darauf hin, dass die Plattformen eine Rahmung vornehmen: »Internet affordances can work [...] to create the terms for identification and the rules for social interaction« (Poletti/Rak 2014b: 5).

Verstärkt wird die ›imaginierte Performativität‹ durch die bereits erwähnten »[i]maginierte[n] Schriftkontakte« (Schmidt 2011: 294). Die von Christoph Veldhues (2003: 274) unter Berufung auf Boris Tomaševskij angeführte »Sehnsucht nach einer Persönlichkeit in der Literatur« aufseiten des Publikums leistet einen weiteren Anreiz, die klaffenden Lücken eines Autorinnen- oder Autorenbildes selbst imaginär zu schließen. Nicht nur die (Selbst-)Inszenierungen der Autorinnen und Autoren gleichen dabei einer Rolle, auch das Publikum beteiligt sich an diesem literarischen Rollen-Spiel, als sei es ein *Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*.

Dieses Mitdenken von realen Personen und in diesem Sinne einer Körperlichkeit durch das Publikum stellt eine Besonderheit (auto-)biographischer Praktiken im Web dar. In Anlehnung an Philippe Lejeunes »pacte autobiographique« (vgl. Seite 30) könnte von einem »pacte corpor(é)el« gesprochen werden, also von einem Pakt der ›echten‹ Körper. Die Leserinnen und Leser von Blogbeiträgen, *Twitter*-Nachrichten und Ähnlichem nehmen zumindest implizit an, dass sich hinter den

Texten reale Körper verbergen, die Medien Computer und Smartphones agieren hier im Sinne von Marshall McLuhans »extensions of man«.<sup>27</sup>

Der Körper hinter dem Bildschirm wird deshalb mitgedacht, weil die Leserinnen und Leser ihre Situation spiegeln und auf den jeweiligen Autor bzw. die jeweilige Autorin projizieren. Schmidt äußert die Vermutung, dass, da sämtliche Texte im Internet als Botschaften aufgefasst würden, im Vordergrund nicht mehr das Lesen und Schreiben stehe, sondern das Senden und Empfangen (Schmidt 2011: 296). Leserinnen bzw. Leser auf der einen und Autorinnen bzw. Autoren auf der anderen Seite, sie alle sitzen vor dem Computer und blicken auf die selbe Webseite, sind dadurch Teile derselben Gemeinschaft, verwenden die gleichen Programme und Tools. Nicht alle können bei *Ad Marginem*, einem Moskauer Verlag für russische Gegenwartsliteratur, publizieren, aber jeder bzw. jedem steht die Möglichkeit frei, Texte im ŽŽ oder auf *Facebook* zu veröffentlichen.

Diese Nivellierung des Statusunterschieds wird durch die Möglichkeit verstärkt, mit den Autorinnen und Autoren *unter dem Text*, wo die Kommentare üblicherweise angezeigt werden, *über den Text* zu kommunizieren. Es kann geschehen, dass der »pacte corpor(é)el« verletzt wird, wie eben auch der »pacte autobiographique« missachtet werden kann. Ein Beispiel sind die *virtualy* des Runet, virtuelle Persönlichkeiten, hinter denen reale Autorinnen und Autoren stehen (vgl. S. 70). Auch schreibende Automata, also Programme, die Texte zusammenbauen und publizieren, verletzen den »pacte corpor(é)el«.

Die Möglichkeit zur Kommunikation, die den Effekt des »pacte corpor(é)el« verstärkt, kann gleichzeitig dazu dienen, dessen Verletzung aufzuzeigen. Hier ergeben sich Anknüpfungspunkte zum sogenannten Turing-Test, den der britische Mathematiker Alan Turing (2009) im Jahr 1950 vorgeschlagen hat. Dieser Test wird gemeinhin als Messlatte für künstliche Intelligenz verwendet. Dabei soll ein Mensch erkennen, ob sie oder er mit einem Computerprogramm oder einem anderen Menschen chattet. Gelingt es dem Computerprogramm, den Schiedsrichter oder die Schiedsrichterin zu täuschen, so muss ihm ein Mindestmaß an Intelligenz zugeschrieben werden.

Solange Computer am Turing-Test scheitern, kann dieser als Körper-Indikator verwendet werden, allerdings unter der Voraussetzung, der Mensch spiele »ehrlich« und versuche nicht, den Eindruck zu erwecken, es handele sich um ein Computerprogramm. Ehrlichkeit ist in der komplexen Interaktion (auto-)biographischer Prak-

---

27 | Henrike Schmidt weist auf eine Verbindung zur russischen Avantgarde hin, in der »die Frage nach der Materialität des Schreibens im Zentrum [steht], nach der Bedeutung der Körperlichkeit auf der Ebene der Schreibenden [...] und der Lesenden/Wahrnehmenden« (Schmidt 2011: 228).

tiken im Runet allerdings keine Kategorie; selbst die »neue Aufrichtigkeit« ist letztlich künstlerische (Selbst-)Positionierung in Relation zu einer ›alten‹ oder ›traditionellen‹ Aufrichtigkeit und keineswegs eine ›neu gefundene‹ Aufrichtigkeit.<sup>28</sup>

Im Übrigen lässt sich der »pacte autobiographique« über Kommunikation ein Stück weit überprüfen: 2001 gibt sich der russische Blogger Maksim Kononenko im ŽŽ als Sängerin Alla Pugačeva aus. Von Anfang an zweifeln seine Leserinnen und Leser an der Authentizität des Geschriebenen, doch Kononenko bemüht sich nach Kräften, diese Zweifel in zahllosen privaten Nachrichten zu zerstreuen. Zunächst gelingt ihm das auch, allerdings verlangt das Aufrechterhalten dieser (auto-)biographischen Illusion sehr viel Arbeit, was mit ein Grund ist, warum Kononenko dieses *virtualy*-Experiment nach einem Jahr beendet (Howanitz 2014a: 286f.).

Schriftstellerische (Selbst-)Inszenierungen im Runet folgen zwei Traditionslinien. Zum einen berufen sie sich auf etablierte Autorinnen- und Autorenbilder der russischen Literatur, deren sakralen Status und die damit verbundenen (auto-)biographischen Praktiken. Zum anderen unterwandern sie diesen Status in einer Mischung aus postmoderner Ironie, augenzwinkernder »neuer Aufrichtigkeit« und zynischer kapitalistischer Logik. Aus der symbolistischen Lebenskunst *жизнетворчество* wird die *l*Jebenskunst *ЖЖжизнетворчество*. Der zum Teil von den Plattformen, zum Teil von den Autorinnen und Autoren suggerierte »pacte corpor(é)el« macht dem Publikum den Weg frei, einen realen Körper hinter den virtuellen Texten und anderen Medien des Runet zu imaginieren.

Diese Texte und Medien sind auf Spuren der (Selbst-)Inszenierung zu überprüfen. Auf diese Weise wird Tynjanovs »literarischer Persönlichkeit« im Web nachgespürt; ebenfalls sollen um den Namen einer Autorin oder eines Autors kreisende (auto-)biographische Praktiken auf »Autoren-als-System« abgeklopft werden. Lejeunes »espace autobiographique« erfährt dabei eine crossmediale Erweiterung: Grundlage der vorliegenden Untersuchung ist kein Nebeneinander von Texten, sondern ein Nebeneinander unterschiedlicher Medien, literarischer Kommunikation, schriftstellerischer Bilder, virtueller Persönlichkeiten und anderer Artefakte bzw. Produkte (auto-)biographischer Praktiken. Der einem Stereographieeffekt geschuldete Eindruck dreidimensionaler Plastizität wird abgelöst durch ein verwirrendes Kaleidoskop hochdimensionaler (auto-)biographischer Möglichkeitsräume, die nur für einen kurzen Moment fokussiert werden können, bevor sie sich in Virtualität auflösen.

---

28 | Dies ist nicht das einzige Hindernis, das einer Applikation des Turing-Tests im Kontext (auto-)biographischer Praktiken im Weg steht. Es gibt eine Reihe von kritischen Auseinandersetzungen mit diesem Konzept; als prominenteste sei das von John C. Searle (1980) skizzierte »Chinese Room Problem« genannt.