

Katharina Richter

# „Ich denke, das kommt einfach auch mit ins Buch“

## Saša Stanišićs *Herkunft* als Storyworld zwischen Tweet und Buchformat

Am 1. Mai 2018 schreibt Saša Stanišić auf Twitter: „Erinnere mich an einen 1. Mai in Heidelberg, 1995 oder 1996. Mit Nico, Patrick und Pekka, dem Finnen am Rangierbahnhof, steigen in die Güterwaggons ein – ihr schöner Rost – klettern dann über den Zaun auf das Gelände der Altpapierdeponie.“ (Stanišić 01.05.2018) Diese Szene jugendlicher Abenteuerlust dürfte kundigen Leser:innen nicht fremd vorkommen, taucht doch die Episode zum Heidelberger Rangierbahnhof unter der Kapitelüberschrift „Unsinn bauen“ in Stanišićs 2019 erschienenen Werk *Herkunft*<sup>1</sup> wieder auf.

Und das ist kein Einzelfall – Stanišić bereitet die Veröffentlichung von *Herkunft* auf Twitter akribisch vor. Bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung tweetet Stanišić regelmäßig Inhalte zu seinem Buchprojekt und lässt seine Followerschaft auf Twitter daran teilhaben.<sup>2</sup> Stanišić zeigt sich auch damit als einer der Autor:innen der Gegenwart, der virtuos verschiedene Kanäle, Plattformen und Formate bespielt. Insbesondere Twitter ist bis zum Frühling 2022 für ihn eine Plattform, auf der er beinahe täglich aktiv kommentiert, retweetet, persönliche Statusmeldungen verlautbaren lässt, aber eben auch literarische Texte vorveröffentlicht und seinen Schreibprozess reflektiert, Reisen dokumentiert und Fragen an seine Community heranträgt.<sup>3</sup>

Ein derart feines Netz an Interdependenzen entwirft Stanišić geradezu meisterlich im Rahmen seines Buchprojekts *Herkunft*. Dazu gehören Tweets, die sich direkt mit dem eigenen Schreiben und der Autorrolle auseinandersetzen und Tweets, die Motive aus *Herkunft* aufgreifen sowie gepostete Fotos bspw. von

---

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H“ und Seitenzahl zitiert.

2 *Herkunft* erscheint im März 2019, die regelmäßigen Tweets zum Text sind auf Stanišićs Account ab März 2018 zu verzeichnen.

3 Gegenwärtig sieht es so aus, als gehöre Stanišićs Twittertätigkeit der Vergangenheit an, hat er doch im April 2022 den Wechsel zur Microblogging-Plattform Mastodon vollzogen. Aus diesem Grund sind die hier besprochenen Tweets nicht mehr online abrufbar (Stand: 04.11.2022).

seinen Bosnienreisen. Stanišić lanciert auf Twitter seine Buchveröffentlichung, bewirbt seine Lesungen und kommentiert Rezensionen. Die Tweets sind inhaltlich sehr heterogen und beinhalten Fragen wie: „Was ist das Standardwerk über Drachen?“ (Stanišić 20.07.2018) genauso wie die Einladung: „Ich möchte mit euch gern unsere Kindheit in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien verbringen“ (Stanišić 22.05.2018) oder auch die Anmerkung: „Solltet ihr demnächst ein Buch lesen, in dem irgendwie Quatsch steht, dann habt ein wenig Nachsicht. Schreiben bei 30 Grad ist so eine Sache.“ (Stanišić 31.05.2018)

Im Gegensatz zur großen Tweetmenge, die Stanišić zu seinem Projekt *Herkunft* veröffentlicht hat, ist der Text selbst qua seiner äußeren Begrenzung durch das Buchformat leichter zu überblicken: Im autofiktionalen Roman *Herkunft* versucht der mit dem Autor gleichnamige autodiegetische Erzähler Saša Stanišić<sup>4</sup> sich anhand der eigenen Familiengeschichte dem zentral gesetzten Begriff der Herkunft zu nähern. Die autofiktionale Erzählweise, die ein Nähegefühl der Leser:innen zum Autor erzeugt, befeuert Stanišić, wenn er das Spiel mit Fakt und Fiktion in den sozialen Medien und insbesondere auf Twitter fortführt: So wird jenes Nähegefühl durch die scheinbare Unmittelbarkeit des Mediums potenziert.

Stanišić erweitert in den sozialen Medien die Erzählwelt aus *Herkunft* in einen transmedialen Kosmos. Dieser Kosmos ist weder in sich konsistent noch widerspruchsfrei. Mit manchen Kinderbildern und Fotos seiner Reisen nach Višegrad beglaubigt Stanišić Szenen aus *Herkunft* als autobiografisch, doch viel häufiger unterläuft er auf Twitter die sowieso schon im autofiktionalen Roman als unsicher ausgestellten Erinnerungen erneut. Diese Methode tritt besonders in Stanišićs eigenwilliger Threadpraxis zutage. Ein Thread meint auf Twitter eine Aneinanderreihung mehrerer Tweets. Auf diese Weise lässt sich der Zwang zur Kürze mit 280 Zeichen pro Tweet umgehen und trotz Zeichenbegrenzung längere Texte Stück für Stück zusammenstellen. Und genau das macht Stanišić, wenn er Textpassagen aus dem Manuskript zu *Herkunft* innerhalb eines Threads aneinanderreihet und vorveröffentlicht.

Diese transmediale Vorgehensweise stellt ganz neue Fragen an die Literaturwissenschaft: Wie geht man mit Texten um, die schon ein Jahr vor Erscheinen des Buchs auf Twitter gepostet werden, jedoch nicht mit der Buchfassung exakt übereinstimmen? Wie lässt sich eine transmediale Autor:inneninszenierung beschreiben, die die Unterscheidung zwischen öffentlicher, netzöffentlicher und

---

4 Der Schwierigkeit der Unterscheidung von Autor, Erzähler und Protagonist aufgrund ihrer Namensidentität wird im vorliegenden Aufsatz wie folgt begegnet: Ohne weitere Erläuterung bezieht sich Stanišić stets auf den Autor. Ist der Erzähler bzw. Protagonist gemeint, wird speziell darauf hingewiesen.

Privatperson offensiv aushebelt? Die Bestimmung eines Werks und seiner Grenzen wird in hybriden literarischen Arbeiten vor neuartige Herausforderungen gestellt. Anhand Stanišićs literarischer Threads sollen im Folgenden jene Fragen diskutiert und erste Zugänge vorgeschlagen werden.

## 1 Stanišićs Threadpraxis: Pluralisierung

Zwischen März 2018 und Oktober 2019 stellt Stanišić insgesamt zehn Threads online, die sich mit *Herkunft* befassen. Das Besondere dabei ist, dass acht der zehn Threads kurze Vorabveröffentlichungen aus *Herkunft* beinhalten und damit explizit literarischer Natur sind. Doch keine dieser ‚Single-Auskopplungen‘ aus *Herkunft* entspricht exakt der *Herkunft*-Fassung – durchweg sind weitere Bearbeitungen im Nachhinein festzustellen, was wohl am frühen Zeitpunkt liegen mag, zu welchem die Threads entstehen. Acht Textpassagen liegen somit in zweifacher Version – als Thread und in Buchform – vor. Im Folgenden sollen beispielhaft zwei Threads vorgestellt sowie der Frage nachgegangen werden, wie die Threads zur autofiktionalen Strategie beitragen bzw. den autofiktionalen Charakter des *Herkunft*skosmos transmedial erweitern.

Die oben angesprochene Episode vom Heidelberger Rangierbahnhof ist ein solches Beispiel einer Textpassage, die Stanišić in einem Thread vorveröffentlicht. Darin klettert der junge Protagonist Stanišić mit drei Freunden in einen Papiercontainer einer angrenzenden Altpapierdeponie. Einer der Jungen zündet sich eine Zigarette an, etwas Papier beginnt zu kokeln und sie fliehen. Doch zum Glück bricht kein Feuer aus. Der Thread ist mit sieben aneinandergereihten Tweets nicht sonderlich lang (s. Abb. 1 und 2).

Etwas springt sofort ins Auge: Dieser Thread und auch die anderen Vorveröffentlichungen auf Twitter sind mit einer Ernsthaftigkeit und Akribie vorangetrieben worden, die eigentlich für Twitter nicht unbedingt üblich ist. Gerade die korrekte Zeichensetzung, das Einhalten der Groß- und Kleinschreiben, die komplexe Syntax sowie der Umfang der Threads zeigen deutlich: Hier wurden Textpassagen aus dem damals vorläufigen Manuskript entnommen und Text, der auf eine Veröffentlichung in Buchformat hin konzipiert wurde, in kurze Tweets unterteilt und in ein anderes Format übertragen. Die innere Geschlossenheit setzt die Threads vom sonst ewig flüchtigen Twitterstrom ab; monolithisch wirken die Textblöcke im sonst partikelhaft heterogenen Umfeld.



Abb. 1: Tweet 01.05.2018.



Abb. 2: Tweet 01.05.2018 Fortsetzung.

Vergleicht man die Twitter- und die Buchversion der Rangierbahnhof-Episode miteinander, fällt auf, dass der Inhalt im Grunde gleich geblieben ist, nur manche stilistische Wendung wurde später noch modifiziert. Auch das Tempus wird in keinem der Threads maßgeblich verändert. Nur eine Differenz zeigt sich markant: die Namen. Im Thread heißen Stanišićs Gefährten Nico, Patrick und Pekka, in *Herkunft* hingegen Piero, Martek und Dule. Es hat eine Veränderung von Namen, die eher verbreitet im deutschen Sprachraum sind (bis auf Pekka), hin zu Namen gegeben, die hierzulande (noch) mit einem Migrationshintergrund assoziiert werden. Ob die Geschichte einem realen Ereignis aus Stanišićs Vergangenheit entspricht und wenn ja, welche Jungen mit welchem Namen tatsächlich dabei waren, lässt sich nicht feststellen. Der Wechsel der Namen verweist in jedem Fall auf eine bewusste Entscheidung hinsichtlich der Schaffung bestimmter

Assoziationsräume, wird doch mit der veränderten Namenswahl der Heidelberger Emmertsgrund als migrantisch geprägter Stadtteil deutlicher herausgestellt.

Die bewusste Veränderung von Figurenkonstellationen spielt auch für einen weiteren Thread-Buch-Vergleich eine entscheidende Rolle: Am 23. Mai 2018 veröffentlicht Stanišić auf Twitter die Schilderung des Tags der Jugend, der im ehemaligen Jugoslawien am 25. Mai gefeiert wurde und an welchem junge Männer und Frauen eine Stafette durch alle Landesteile trugen, um sie schließlich dem jugoslawischen Staatschef Tito zu überreichen. Der Thread ist mit 23 aneinandergereihten Tweets der umfangreichste zu *Herkunft*. Im Vergleich zum ersten Threadbeispiel weist die Textfassung dieses Threads noch augenfälligere Differenzen zur Textversion der Buchfassung auf, die sich in *Herkunft* unter der Kapitelüberschrift „Die Stafette der Jugend“ auf Seite 238–241 findet. Dort heißt es:

Einmal war ich selber Stafettenträger. 1986 oder 1987 war das. Damals glaubte ich, weil ich gut in der Schule war und Gedichte über heroisch sterbende Partisanen schrieb. Heute weiß ich, Vater hatte mich reinorganisiert [...]. Beim Frühstück erinnerte Vater mich an meine Rolle: die Stafette vom Genossen Vorläufer oder der Genossin Vorläuferin entgegennehmen, über den Kopf heben wie einen Pokal, sich freuen, die Stafette weiterreichen. Er fragte, ob alles klar sei. Ich salutierte. (H, 239)

Im Thread findet sich hingegen folgende Version:

Ich erinnere mich, dass ich die Stafette einmal, das einzige Mal, selbst halten durfte [...]. Der Morgen war ein Angstfiebern und eine Vorfreude mit Kajmakbrot-nicht-aufessen-können und Mutters wiederholtem Versprechen, dass das wahr sei, dass ich das Ding wirklich in Empfang nehmen dürfte. Sie wiederholte, was genau ich zu tun hätte, wie ich die Stafette über den Kopf zu heben hatte, wie einen Pokal, dann lachen, dann die Stafette sofort weiterreichen, das sei ganz wichtig, sofort weiterreichen, ja nicht zögern oder sich wegbewegen, wegbewegen sei ganz schlecht [...]. Damals glaubte ich, weil ich sehr gut in der Schule war, heute glaube ich, weil Mutter im Parteikomitee war. (Stanišić 23.05.2018)

Aus der Mutter 2018 auf Twitter wird im Buch 2019 der Vater, Vater und Mutter werden austauschbar. Die unzuverlässige Erzählweise ist in *Herkunft* explizit Thema und wird nun durch die oben genannten Textvergleiche zwischen Tweet und Buchversion in ihrer Wirkung noch einmal potenziert. Der transmediale Textdrift offenbart Minimalverschiebungen, die das Erinnerungsvermögen als lückenhaft und unsicher diskutieren. In *Herkunft* und auf Twitter werden von Stanišić Alternativszenarien kreiert, die die ständige Weiterbearbeitung der Texte und damit die dynamische Konstruktionshaftigkeit von Erinnerung veranschaulichen.

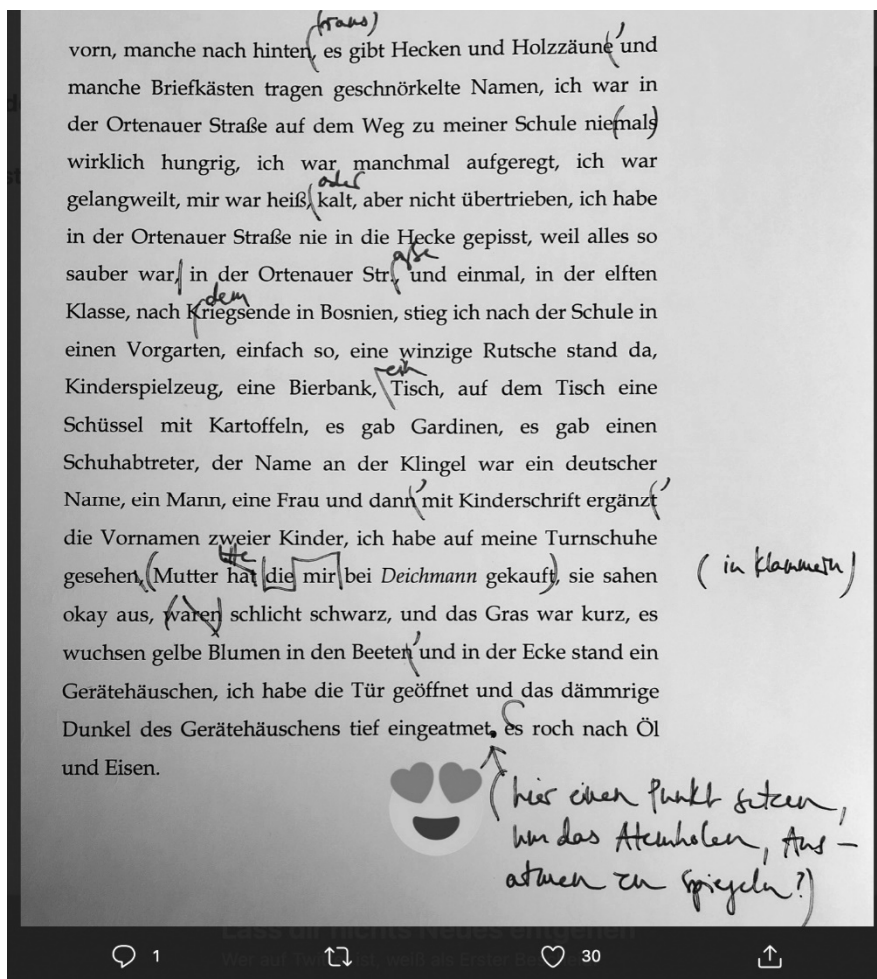


Abb. 3: Tweet 24.09.2018.

Neben vorveröffentlichten Textpassagen in Form von Threads postet Stanišić im September 2018 auch drei abfotografierte Manuskriptseiten seines *Herkunft*-Textes, die laut Stanišićs eigener Angabe Lektoratsanmerkungen zeigen. Stanišić macht mit den Bildern einen kleinen Ausschnitt seines Arbeitsprozesses öffentlich einsehbar und führt der Followerschaft die Gemachtheit seines Texts vor Augen. Es wird deutlich: Hier ist kein einsames Genie am Werk, sondern ein Autor, der gemeinsam mit seinen Lektor:innen handwerklich am Text feilt. Simon Sahner beschreibt den Prozess wie folgt: „Er verkehrt auf diese Weise durchaus

etablierte und traditionelle Formen der Schreibinszenierung ins Gegenteil und unterläuft die genieästhetisch geprägte Vorstellung eines Autors, der im solitären Schaffensrausch ein geniales Werk verfasst.“ (Sahner 2021, 92) Wie bereits im Buch-Threadverhältnis Alternativszenarien herausgestellt werden konnten, lassen sich auch in der Gegenüberstellung der Buchversion mit den abfotografierten Manuskriptseiten Differenzen in der Verwendung einzelner Motive erkennen.

Auf der oben abgebildeten Manuskriptseite erzählt der autodiegetische Erzähler und Protagonist Stanišić, wie er auf dem Heimweg von der Schule die Ortenauer Straße durchquert und in den Garten eines Hauses einsteigt. Diese Passage, die auf Twitter als Foto vorliegt, findet sich in *Herkunft* auf Seite 137. Neben kleineren Änderungen und Umstellungen springt ein Eingriff direkt ins Auge: Im Text der fotografierten Manuskriptseite entdeckt der Protagonist im Vorgarten auf einem Tisch eine Schüssel mit Kartoffeln. In *Herkunft* ist aus den Kartoffeln eine Schale mit Äpfeln geworden. Im Thread verbleiben alle Kartoffeln unangekostet in der Schale, wohingegen in der *Herkunft*-Version der Protagonist einen Apfel einsteckt, bevor er den Garten verlässt. Eine Schale mit Äpfeln in einem fremden Garten ist wohl eher die rechte Versuchung mit biblischem Setting als ein schnöder Erdapfel, der im rohen Zustand wohl kaum verführen mag. Die Beispiele zeigen: Der Kern der Geschichte wird durch die Veränderungen von Namen, Personen und Motiven nicht berührt und doch verändern sich Konnotationen, Anspielungsräume und/oder Genderperformanzen.

Durch den Vergleich beider Textversionen wird eine biografisierende Lesart unterlaufen und die fiktionale Ausgestaltung offenbar. Es scheint jedoch unwahrscheinlich, dass der Großteil der Leser:innen von *Herkunft* auf Twitter alte Threads aufsucht, um solche Vergleiche durchzuführen und Differenzen zwischen den Fassungen festzustellen, unterscheidet sich doch die Buchrezeption in diesem Punkt fundamental von der Twitternutzung: Nichts scheint so alt wie ein Tweet von gestern, ein Buch hingegen nimmt man sich öfter und zumeist in Ruhe vor. Kurzum: Wenn Stanišić mit Absicht Differenzen zwischen den Formaten implementiert hat, konnte er kaum davon ausgehen, dass die Leser:innenchaft diese mehrheitlich bemerken würde. Doch hat man einmal beide Fassungen nebeneinander gelegt, so übertragen sich die daraus resultierenden Erkenntnisse auf die weitere Lektüre von *Herkunft*. Hinter jede Episode schleicht sich nun ein Fragezeichen ein: War in einer vorherigen Fassung manche Figur, manches Motiv ganz anders ausgerichtet? Die autobiografische Referenz wird ausgehebelt und die fiktionale Ausgestaltung in jeder Szene noch naheliegender. Die Vergleiche der Textfassungen über Formatgrenzen hinweg lösen Stanišićs autofiktionale Arbeit folglich aus dem engen Kosmos des Romans und stellen sie in einen größeren Text-Kontext – ganz im Sinne Jörg Pottbeckers erweiterter

Auffassung von Autofiktion: „Autofiktionalität weist explizit über den Bücher-  
rand hinaus, indem sie häufig mit *Social Media*-Performanz, Internet- und ande-  
ren medialen Präsenzen (Interviews, Auftritte etc.) wie auch anderen Textsorten  
verzahnt ist.“ (Pottbeckers 2017, 16)

## 2 Stanišićs Twitterpraxis: Überblendung

Eine Analyse von Stanišićs *Herkunftskosmos* ist eine Analyse des Zusammen-  
spiels verschiedener Formate. *Formate* verstehe ich im Sinne Axel Volmars als  
bestimmte Formen des Zuschnitts. Volmar unterscheidet derer drei:

Formate konfigurieren, spezifizieren und standardisieren Medien, treten dabei allerdings  
auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen in Erscheinung – etwa als geometrische Best-  
immungen von Zuschnitten und Seitenverhältnissen, als dramaturgische Elemente von  
Rundfunksendungen bzw. thematische Zuspitzungen ganzer Sender oder als technische  
Spezifikationen digitaler Dateiformate. (Volmar 2020, 19)

Diese Einhegung, die das Format produziert, bringt sowohl einen Angebotscha-  
rakter, also Affordanzen mit sich als auch Begrenzungen. Caroline Levine ent-  
leiht den Begriff *affordance* der Designtheorie und macht ihn für die Literaturwis-  
senschaften fruchtbar. Ihre knappe Definition lautet wie folgt: „*Affordance* is a  
term used to describe the potential uses or actions latent in materials and de-  
signs.“ (Levine 2015, 6) Jeder Gegenstand legt gemeinhin eine bestimmte Nut-  
zung nahe, kann jedoch auch davon abweichend Gebrauch finden. Normaler-  
weise wird ein Buch gelesen, doch manchmal lässt sich mit ihm auch ein  
wackeliger Tisch stabilisieren. Wendet man den Affordanzbegriff auf das Format  
an, so stellt sich die Frage, inwiefern ein bestimmtes Format gewisse Nutzungs-  
praktiken anbietet bzw. ausschließt.

Mit Blick auf die hier verhandelten Formate Buch<sup>5</sup> und Tweet wird schnell  
klar, dass Stanišić in der Bespielung verschiedener Formate auch deren Vielfalt  
an Nutzungsmöglichkeiten ausschöpft. Ohne jedwede Gatekeeper:innen von  
Verlagsseite können Autor:innen ihre Inhalte auf Twitter veröffentlichen. Damit  
wird Twitter zum Experimentierfeld und verspricht eine scheinbar unvermittelte  
Kommunikation zwischen Autor:innen und ihren Follower:innen. Neben dem

---

5 Das Buch selbst ist nicht ein Format, sondern vielmehr ein Medium, das in verschiedenen For-  
maten seine konkrete Manifestation findet. (Vgl. Niehaus 2017, 8) Das Format verleiht dem Me-  
dium seine Form und so gibt es nicht *das* Buch, sondern Taschenbücher, gebundene Bücher und  
E-Books, wobei sich auch das E-Book wiederum auffächern lässt in EPub und PDF.

künstlerischen Freiraum ist Twitter eine Selbstvermarktungsmaschine. Bei keinem anderen Roman war Stanišić im Vorhinein so aktiv auf Twitter wie bei *Herkunft*. Neben Affordanzen des Marketings, der Selbstinszenierung, der Rezeptionslenkung und einem direkten Draht zum Publikum bietet Twitter die Möglichkeit, auf aktuelle Ereignisse in Sekundenbruchteilen zu reagieren.

Mit Blick auf *Herkunft* spielen zwar Reaktionen auf tagesaktuelle Ereignisse eine geringe Rolle, doch die Bezugnahme auf ein spezielles Datum nutzt Stanišić einige Male aus, um die Überblendung zeitlicher Ebenen zu forcieren. So verbindet er manches konkrete Datum mit Sujets aus *Herkunft*. Diese Strategie zeigt sich besonders in der Platzierung einzelner Threads: Der Thread zur Rangierbahnhof-Episode wird am 1. Mai 2018 online gestellt und handelt von einem 1. Mai 1995 oder 1996. Die Schilderungen zum Tag der Jugend postet Stanišić am 23. Mai 2018, zwei Tage vor dem Datum des jugoslawischen Feiertags, dem 25. Mai. Am 20. Juli 2018 folgt datumsgetreu ein Thread über Stanišićs Großvater Pero, der mit den folgenden Worten eingeleitet wird: „Heute vor 32 Jahren starb mein Großvater, Petar – Pero – Stanišić. Er wurde 63 Jahre alt.“ (Stanišić 20.07.2018) All die hier kurz angerissenen Threads sind Textpassagen aus *Herkunft*, die Stanišić auf Twitter vorveröffentlicht bzw. in einer früheren oder geänderten Textfassung den Follower:innen präsentiert.



Abb. 4: Tweet 07.03.2019.

Genauso, wie die Ausschnitte aus *Herkunft* mit dem jeweils aktuellen Datum 2018 kongruent geführt werden, setzt Stanišić am 7. März 2019 auf Twitter schließlich auch die Veröffentlichung von *Herkunft* mit seinem eigenen Geburtstag ins Verhältnis. (Abb. 4)

In der Zusammenschau wird klar: Das Übereinanderlegen der Zeitebenen Kindheit, Jugend und Gegenwart, die sich in jeweiligen Daten verdichten, hat bei Stanišić System. Durch diese Taktik erwächst insgesamt der Eindruck, als verlaufe das Jahr 2018/2019 vor der Veröffentlichung von *Herkunft* in drei Zeitebenen: einmal im Jugoslawien der 1980er Jahre, dann im Heidelberg der 1990er Jahre und schließlich im Heute. Die verschiedenen Schichten liegen stets übereinander und sind nicht zu trennen. Die Verbindung von Ereignissen über ein bestimmtes Datum wird ein wichtiges Instrument, Raum und Zeit innerhalb des autofiktionalen Schreibprojekts oszillieren zu lassen. Stanišić vereinfacht auf diese Weise die Identifikation der Lesenden, da er über die Datumsverwandtschaft eine Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit baut und die Nutzer:innen somit in den Text hineinzieht. Diese Überblendungstechnik ist nur mit den Mitteln von Social Media möglich. Das Angebot der Plattformen, ohne Zeit- und Kostenaufwand ständig Inhalte posten zu können, lässt Synergien in der Zeitdimension zu, die das Buch nicht zu leisten vermag. Die Twitteraffordanzen unterstützen damit das autofiktionale Bestreben der wechselseitigen Überblendung von Gegenwart und Vergangenheit im Schreiben über Herkunft und Erinnerung.

### 3 Die Paratext-Frage

Stanišićs Threads sind in vielerlei Hinsicht eigenwillig: Sie sind sperrig und entsprechen nicht der gängigen digitalen Literatur als ephemere Partikelpoetik (vgl. Schulze 2020). Es stellt sich die Frage: Welchen Status nehmen die Texte der Threads im Hinblick auf die Buchveröffentlichung ein? Selten wurde bisher die Forschung mit der Herausforderung konfrontiert, das Verhältnis zwischen Textfassungen auf Social Media und dem althergebrachten Buch zu bestimmen. Bislang stand entweder der Status einer rein digitalen Literatur im Fokus oder man untersuchte Social Media-Einträge als Begleitmaterial von Buchveröffentlichungen. Das Begleitmaterial wurde dann als Paratext beschrieben, während die Buchfassung zum Archetext auserkoren werden konnte.

Als Paratext bezeichnet Genette den „Begleitschutz“ (Genette 1989, 9) eines Textes, also alle Parameter, die einen Text in Szene setzen. Dabei führt Genette eine Unterscheidung zwischen Peritext und Epitext ein. Unter Peritext zählt Genette alles „im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“ (Genette

1989, 12), also Titel, Autorname, Vorwort, Nachwort, Illustrationen etc. Als Epitext hingegen beschreibt er „jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert“ (Genette 1989, 328). Insofern ist der Epitext ein „rein räumliches Kriterium“, nämlich „*anywhere out of the book*“ (Genette 1989, 328; Herv. i. Orig.). Dabei meint der öffentliche Epitext bspw. Interviews, Gespräche, Zeitungsartikel, Rundfunk- und Fernsehsendungen und Vorträge, die sich auf den einen Text beziehen, der zur Debatte steht. Wendete man Genettes Paratexttheorie orthodox auf *Herkunft* an, ohne einen erweiterten Paratextbegriff für Phänomene im Netz zu entwickeln, so wäre alles direkt am bzw. im Buch *Herkunft* Peritext, was nicht literarischer Text selbst ist, und alles außerhalb des Buches, also auch alle Verlautbarungen auf Twitter, Epitext.<sup>6</sup> Simon Sahner argumentiert in diese Richtung, wenn er ausführt, Autor:innen schrieben „im öffentlichen Raum des sozialen Netzwerkes einen kontinuierlichen und interaktiven Paratext zu ihrem Werk, der strukturelle und funktionale Parallelen zu Notiz- und Tagebüchern oder Fotoalben aufweis[e].“ (Sahner 2021, 88)

Sahner untersucht in seinem Text explizit Autor:innen wie Stanišić, die hybrid arbeiten, also vorrangig bei Verlagen in Buchform ihre Romane und Erzählungen publizieren, jedoch auf Twitter ihr Schreiben begleiten. Zwar charakterisiert Sahner die facettenreichen Notate der Autor:innen auf Twitter als „fluide Paratexte“ (Sahner 2021, 101), die in Interaktion mit anderen User:innen entstehen und als instabiles Material durch Löschung ebenso wieder verschwinden können und spricht zudem von literarischen Werken auf Social Media als Werke, die aus dem Buch herauswachsen, doch bezeichnet er die daraus erwachsenden Erweiterungen als paratextuelle Erweiterungen und räumt ihnen damit keinen eigenen Werkstatus ein (vgl. Sahner 2021, 94). Mit Blick auf Stanišić scheint es jedoch zu kurz gegriffen, alle Twitteraktivitäten gesammelt als Paratext bzw. genauer als Epitext einzuordnen.

Es ist ein Leichtes, einige Tweets von Stanišićs Account wie jene zur Ankündigung der Buchpremiere oder Kommentare zu Rezensionen als Epitext zu lesen. Doch wie verhält es sich mit den besprochenen Threads? Die Threads erscheinen wie ‚Single-Auskopplungen‘ des Werks, die in einem anderen Medium veröffentlicht werden. Dabei gilt es, zwei Tatsachen im Blick zu behalten: Die Threads unterscheiden sich mitunter noch deutlich von der späteren Buchfassung und die

---

6 Gérard Genette würde jedoch eine orthodoxe Auslegung selbst nicht nahelegen, betonte er doch schon in seiner Monografie: „Die Wege und Mittel des Paratextes verändern sich ständig je nach den Epochen, den Kulturen, den Autoren, den Werken und den Ausgaben ein und desselben Werkes, und zwar mit bisweilen beträchtlichen Schwankungen [...]“ (Genette 1989, 11).

Rezeption eines Threads von Seiten der Follower:innen unterscheidet sich signifikant von der Rezeptionspraxis einer literarischen Vorveröffentlichung in Zeitschriften oder Anthologien. Die meisten Threads, die Stanišić online stellt, werden von ihm selbst nicht noch zusätzlich eingeordnet, also nicht paratextuell als vorveröffentlichtes Material ausgewiesen. Manche Follower:innen werden die Threads mit anderen Tweets von Stanišić zu seinem Buchprojekt *Herkunft* in Verbindung bringen und die Texte direkt als literarisches Material rezipieren, andere jedoch werden vielleicht die Texte als autobiografische Äußerung des Users Stanišić lesen. Insofern sind die literarischen Threads nicht einfach als ‚klassische‘ Vorveröffentlichungen zu deuten. Doch wie lässt sich dann ihr Status beschreiben? Sind die Threads als Zwischenstand des laufenden Schreibprozesses nun eine frühere Fassung von *Herkunft* und damit im Genette’schen Sinne Teil des Texts? Sind sie Varianten und würden im editionsphilologischen Projekt einer historisch-kritischen Ausgabe Eingang finden? Oder sind die Threads als Teil des flüchtigen Twitterbetriebs lediglich ein kommentierendes Zeugnis zur Schreibpraxis und damit Epitext? Anhand der Gemengelage ist erkennbar, wie althergebrachte Konzepte in digitalen Zusammenhängen zu schwimmen beginnen.

Diskutiert man die Kategorie des Paratexts, sollte parallel stets der Werkbegriff mit bedacht werden. Ganz im Sinne des Untertitels der deutschen Übersetzung „Das Buch zum Beiwerk des Buches“ wird der Paratext bei Genette als Beiwerk charakterisiert, wodurch zwangsläufig das der Text dem Werk zugeordnet ist. Neben der Frage, inwiefern der Werkbegriff im digitalen Zeitalter noch sinnvoll verwendet werden kann, muss deshalb genauso der Überlegung Raum geschenkt werden, wie der Werkbegriff, so er für das Digitale fruchtbar bleibt, in Stanišićs *Herkunftskosmos* funktioniert. Carlos Spoerhase hat mit seinem Aufsatz „Was ist ein Werk“ 2007 eine neue Debatte zum Werkbegriff eingeleitet und gemeinsam mit Lutz Danneberg und Anette Gilbert in der Einleitung zum Sammelband *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs* eine Minimaldefinition des Werkbegriffs vorgeschlagen: „Ein (literarisches) Werk hat Grenzen; es bezeichnet die Umrisslinien einer Textmenge. Doch gibt es ganz unterschiedliche Möglichkeiten, diese Umrisslinien herzustellen.“ (Danneberg et al. 2019, 5) Die Einteilung von Textmengen in Werke beinhaltet stets eine Politik der Grenzziehung. In analogen Zeiten setzte man in der breiten Öffentlichkeit gerne ein Werk mit der Buchveröffentlichung gleich. „Biblionome Werkeinheiten“ wurden, wie Danneberg, Gilbert und Spoerhase ausführen, „idealtypisch [mit, Anm. K.R.] (Ab-)Geschlossenheit, Dauerhaftigkeit, Stabilität und Reproduzierbarkeit“ (Danneberg et al. 2019, 9) assoziiert. Der Werkzuschnitt verlief damit kongruent zum Formatzuschnitt. Äußere Begrenzung und innere Konsistenz sollten zusammenfallen, wonach das Format auch das Werk begrenzte. Doch die

Unterscheidung zwischen Werk und Nicht-Werk war auch schon zu analogen Zeiten kaum klar zu treffen, wie Foucault mit Blick auf Nietzsches Notizbücher bemerkte: „Aber wenn man in einem Notizbuch voller Aphorismen einen Bezug, einen Hinweis auf ein Rendez-vous oder eine Adresse oder eine Wäschereirechnung findet: Werk oder nicht Werk?“ (Foucault 1988, 13) Autoren wie Marcel Proust oder Uwe Johnson stellten schon damals die Editionsphilolog:innen vor die heikle Frage, wie viel des Nachlasses zum Werk gerechnet werden sollte. Das ständige Fortschreiben der eigenen Lebensgeschichte verwandelt in Literatur ist keine Herausforderung, die erst mit Social Media-Plattformen einsetzt, doch in Zeiten digitaler Literatur verschärft diese Praxis die Schwierigkeit, Werk und Beiwerk zu trennen, immens bzw. verunmöglicht jenes Ziel in Teilen gar.

Ehemals leichter zu treffende Unterscheidungen zwischen öffentlich und privat, Autor:in und Privatperson, Notate und Veröffentlichung werden in digitalen Zeiten durchlässig und damit auch Grenzen, die Konzepte von Autor:innenschaft und Werk mit verhandeln. Mit Blick auf Twitter verleitet die Auflösung klarer Grenzen zu zwei einseitigen Lösungsansätzen: Entweder man rechnet alle Beiträge auf Twitter zum Werk einer Autor:in oder ordnet sie vollständig dem Beiwerk zu. Im vorherigen Kapitel wurden in der Auseinandersetzung mit Sahner bereits Tweets als bloßes Beiwerk diskutiert und festgestellt, dass sich gerade Stanišićs autofiktionale Twitterpraxis mit ausgefeilten Threads einer vollständigen Einordnung als Paratext verweigert. Wie sieht es jedoch im umgekehrten Fall mit der Ausweitung des Werkbegriffs aus? Holger Schulze spricht sich in seiner Partikelpoetik für die vollständige Entgrenzung aus:

Das Werk ist nicht mehr nur offen, unfertig oder *in progress* – schlichtweg jedes Partikel wird als werkhaf gelesen und in sich selbst als abgeschlossen geformt begriffen. Umher-schwirrende Partikel lassen das Unfertige und Skizzenhafte, das Kombinatorische und Materialhafte, das Hingeworfene und Improvisierte, die vermeintlich makellose Werk- und Formgestalt von innen heraus aufbrechen [...]. (Schulze 2020, 13–14)

Abgesehen von der Tatsache, dass Schulzes emphatisch-affirmative Bekundungen weniger eine Situationsbeschreibung leisten, sondern eher den Sound eines poetischen Manifests bedienen, erkennt eine solche These die Attraktivität werkförmiger Ergebnissicherung auch in Zeiten digitalen Wandels. Die institutionellen und rituellen Praktiken des Buchmarktes mit dem Versprechen repräsentativer Veröffentlichung und der Idee des Haltbarmachens literarischer Texte wirken auf das Feld der digitalen Literaturen ansteckend. Bemerkenswert ist bspw. die Tendenz, dass berühmte Twitteruser:innen nach einer gewissen Zeit ihre wichtigsten Tweets in Buchform veröffentlichen. Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Jan Böhmermann, der 2020 Tweets aus zehn Jahren Twitteraktivität

unter dem Namen *Gefolgt von niemandem, dem du folgst. Twitter-Tagebuch. 2009–2020* als Buch herausbrachte. Der Frohmann-Verlag (Berlin) macht diesen Medientransfer für literarische Inhalte sogar zum Verlagskonzept und veröffentlicht literarische Texte, die ursprünglich auf Twitter, in Blogs oder anderen Plattformen entstanden sind, regelmäßig im Buchformat. Diese Praktiken offenbaren ein großes Bedürfnis von Seiten vieler Netzautor:innen, über einen Wechsel des Mediums den eigenen Texten einen Werkstatus zu verleihen. Insofern werden eigentlich gefeierte Möglichkeiten der fluiden Schreibpraxis im Netz teilweise auch von Seiten der Autor:innen als Schwäche empfunden, wenn es um Fragen der Überzeitlichkeit geht. Spoerhase spricht – allerdings in Auseinandersetzung mit Goethes *Werther*-Manuskript – von der „normativen Kraft des buchförmigen Bandes“ (Spoerhase 2018, 46). Dieses Bedürfnis nach Einhegung und Eingrenzung von Textmengen hat auch das Schreiben im Digitalen überdauert.

Zwar können Formatgrenzen auch Werkgrenzen ziehen, wenn beispielsweise ein Blog gebündelt als ein Werk eines Autors betrachtet wird, doch meist gehen Formatgrenzen im Web nicht mit Abgrenzungen und Linien innerhalb des Werks eines Autors kongruent. Es ist ratsam, Werkfragen mit Formatfragen zusammen zu denken, doch gleichzeitig liegt mit Danneberg, Gilbert und Spoerhase gesprochen, gerade die Produktivität des Werkbegriffs darin, dass er sich von Fragen der Materialität, der Medialität und der Formatierung lösen kann:

Eine werkförmige Beobachtung von Literatur kann also in konkreten sozialen Praxiszusammenhängen dazu dienen, von der Einbettung von Literatur in konkrete soziale Praxiszusammenhänge zu abstrahieren und von der Beobachtung der Materialisierung von Literatur als konkrete textuelle Artefakte abzusehen. (Danneberg et al. 2019, 20)

Insofern möchte ich im Kontext dieses Aufsatzes das Werk als diskursleitendes Abstraktum verstehen, das öffentliche Wahrnehmung im Sinne einer „vergesellschaftete[n]‘ Textualität“ (Danneberg et al. 2019, 19) choreografiert. Ein Werk materialisiert sich in verschiedenen Formaten, doch geht es darin nicht gänzlich auf.

Stanišićs Schreibweise über unterschiedliche Kanäle zum Themenkomplex Herkunft muss vom Twittern anderer Autor:innen, die ihre Romane auf Social Media begleiten, unterschieden werden, da sein gesamtes *Herkunfts*projekt im Zeichen der Autofiktion steht. Die Autofiktionalität über Format- und Medien Grenzen hinaus erschwert zusätzlich eine Differenzierung zwischen Dualismen wie Text und Paratext, öffentlich und privat bzw. Autor:innenfigur und realer Person.

## 4 Herkunft als Storyworld

Genettes Konzept des Paratexts ist in der Forschung vielfach aufgegriffen und weiterentwickelt bzw. angepasst worden. In den USA spielen Paratext-Fragen eine große Rolle, um etwa das zeitgenössische Phänomen des Transmedia Storytellings zu analysieren. Um Stanišićs *Herkunftskosmos* in seiner Raffinesse und in seinem Facettenreichtum auf theoretischer Ebene nahezukommen, empfiehlt sich ein Blick in die Forschung des Transmedia Storytellings, insbesondere der medienwissenschaftlichen Experten Henry Jenkins und Jonathan Gray.<sup>7</sup> Henry Jenkins fasst auf seiner Website seine Kernthesen zu Transmedia Storytelling zusammen, dort findet sich folgende Definition: „Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.“ (Jenkins 2007) Hinter Transmedia Storytelling, so wie es Jenkins versteht, steckt meist ein großes Franchise, das eine erfolgreiche Story bzw. eine erfolgreiche fiktive Welt über eine Vielzahl medialer Produkte vertreibt. Jenkins erläutert das Konzept anhand von *Matrix*:

So, for example, in *The Matrix* franchise, key bits of information are conveyed through three live action films, a series of animated shorts, two collections of comic book stories, and several video games. There is no one single source or ur-text where one can turn to gain all of the information needed to comprehend the *Matrix* universe. (Jenkins 2007)

Im Vergleich zu globalen Marketing-Maschinerien wie *Matrix*, *Star Wars*, *Harry Potter* oder das *Marvel Cinematic Universe* scheint Stanišićs *Herkunftskosmos* klein und hat wenig zu tun mit weltweit gefeierten Kinopremieren, Fanartikeln und unbezahlbaren Lizenzen. Doch einige Mechanismen des Transmedia Storytellings, die im Anschluss besprochen werden, können durchaus für Stanišićs transmediales Arbeiten in verschiedenen Formaten fruchtbar gemacht werden. An dieser Stelle möchte ich als Fachterminus für das gesamte Erzähluniversum den Begriff der Storyworld von Jonathan Gray anführen, den er in Anlehnung an Julia Kristeva wie folgt begreift: „The text, as Julia Kristeva notes, is not a finished production, but a continuous ‚productivity‘. [Kristeva: *Desire in Language* 1980, 36; Anm. K.R.] It is a larger unit than any film or show that may be part of it; it is the entire storyworld as we know it.“ (Gray 2010, 7) Die Storyworld ist in diesem Sinne der Text, der wiederum nicht an eine spezifische Manifestation, an eine spezifische mediale Umsetzung gebunden ist. Ähnlich wie Jenkins, der in seinem

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu beispielhaft: Gray 2010 und Jenkins 2006, 2007.

*Matrix*-Beispiel den einen Urtext zu Gunsten vieler Quellen suspendiert, wird bei Gray die Storyworld zum wesentlichen Faktor transmedialer Erzählweisen.<sup>8</sup>

Zunächst spricht mit *Herkunft* als Gravitationszentrum in Buchformat noch manches gegen ein solches Konzept, doch Anzeichen für eine Erweiterung des Werks in Richtung eines ganzen Erzählkosmos wurden bereits festgestellt. Jenkins betont in seinen Ausführungen die Wichtigkeit der Rezipient:innenperspektive: „A transmedia text does not simply disperse information: it provides a set of roles and goals which readers can assume as they enact aspects of the story through their everyday life.“ (Jenkins 2007) Im transmedialen Storytelling geht es weniger um den einen Plot oder den einen Charakter, entscheidend ist der Prozess des *world building*. Autor:innen bzw. Autoren:innengruppen und Rezipient:innen beteiligen sich gleichermaßen an der Ausgestaltung der Erzählwelt. Gerade die Rezipient:innen, die Fans, erwecken die Welt in ihren eigenen Aufführungen, Spielen und Erzählungen, in ihrer Fantasie zum Leben. Und genau hier lässt sich eine Brücke zu Stanišić schlagen. So erwähnt Jenkins *role playing games* bzw. Fantasy-Rollenspiele als ein wichtiges Werkzeug, um Immersion innerhalb fiktiver Welten herzustellen. Stanišić selbst hat in seiner Jugend viel Fantasy-Rollenspiel betrieben, meist in Form des Pen & Paper: Pen & Paper meint ein interaktives Abenteuer-Würfelspiel, in dem eine Gruppe gemeinsam Abenteuer bestreitet – angeleitet und erzählt durch eine:n Spielleiter:in. Für Pen & Paper gibt es in Fachkreisen berühmte Fantasy-Spielwelten, die in Abenteuerbüchern seit den 1970ern bis heute zum Nachspielen einladen. Solche Spielwelten sind darauf ausgelegt, dass die Community nicht nur die Abenteuer spielt, wie sie in Büchern verfasst wurden, sondern dass jede Gruppe eigene Schwerpunkte, eigene Entwicklungen, vielleicht auch eigene Plots in der Spielwelt kreiert und so das Abenteueruniversum ständig weiter wachsen lässt. Die Spieler:innen sind dabei immer zugleich beides: Protagonist:in und Rezipient:in, Akteur:in und Konsument:in. Zu berühmten Spielwelten wurden sogar Filme gedreht und online findet man ganze Lexika, die *Fandom Wikis*.

2002 und 2005 verfasst Stanišić ein Abenteuer zum Nachspielen und eine Kurzgeschichte für die deutsche Fantasyreihe *Das schwarze Auge*. Es sind die

---

**8** Eine Unterscheidung in Paratext und Archetext bzw. Urtext wird damit zwar nicht vollständig überwunden, doch spielen einzelne Manifestationen, Gattungen oder Formate hier weniger eine Rolle. Eine transmediale Paratext-Theorie kann keine Grenzen entlang starrer Gattungs- oder Formatgrenzen entwickeln. Aus diesem Grund wird in neuerer Forschung eher versucht, sich über die Unterscheidung von Erzählebenen, Paratextfragen anzunähern. Folgender Sammelband bietet einen Überblick über aktuelle Forschungsfragen zum Paratext im Digitalen (darunter manche Weiterentwicklung der Thesen von Gray und Jenkins): Apollon und Desrochers (Hg.) 2014.

ersten größeren Veröffentlichungen, die Stanišić als Autor vorantreibt. Und auch auf Twitter finden sich immer wieder Anspielungen auf Spieleabende oder Fantasyideen. Das Fantasy-Genre in all seinen Facetten spielt eine wichtige Rolle in Stanišićs bisherigem literarischem Schaffen.<sup>9</sup> Mit dem Kapitel „Der Drachenhort“ huldigt er in *Herkunft* diesem Genre: Angelehnt an die Soloabenteuer-Bücher<sup>10</sup> der 1980er Jahre werden die Leser:innen plötzlich selbst bis zu einem gewissen Grad Akteur:innen in der Erzählwelt.

Betrachtet man nun, wie Stanišić seine autofiktionale Storyworld „Herkunft“ pflegt, fortschreibt, immer weiter expandiert, erinnert diese Strategie sehr an das Kreieren einer Fantasy-Spielwelt. Die Welt ist größer als jeder Plot, jede Geschichte. Die Welt beherbergt unzählige Geschichten, unzählige Möglichkeiten. Bei Stanišić erwächst diese Spielwelt jedoch aus dem realen Leben. Es kommt zur Verschmelzung von Mechanismen der Fantasy-Storyworld und einem biografischen Sujet. Auf Basis seiner Biografie wird ein autofiktionales Spiel initiiert und somit an der eigenen Fiktionalisierung fortgeschrieben. Ich möchte diese Form der autofiktionalen Offenheit *Autofiktionsexpansion* nennen. Angelehnt an die kosmologische Ausdehnung des Universums, weitet sich das autofiktionale Werk ausgehend vom autofiktionalen Ich über verschiedene textuelle Manifestationen immer weiter aus. Wichtig zu erwähnen ist: Nicht alles, was Stanišić auf Twitter oder in anderen Formaten veröffentlicht, ist Teil der Storyworld „Herkunft“. Sonst wäre alles Geschriebene von Stanišić im Sinne Schulzes Werk. Es braucht den inhaltlichen Bezug und das autofiktionale Spiel. Stanišić ist damit nicht bzw. nicht nur im herkömmlichen Sinne der Autor des Buchs *Herkunft*, das er im Buchformat geschickt medial weiter bespielt, er ist Autor der Storyworld „Herkunft“, die er durch Veröffentlichungen in verschiedenen Medien und Formaten füttert. *Herkunft* im Buchformat ist dabei lediglich eine der prominentesten Verlautbarungen innerhalb des Kosmos.

Nicht nur der *Herkunftskosmos* als Ganzes, auch *Herkunft* in Buchformat steht bereits für diese Offenheit. In *Herkunft* äußert sich Stanišićs Experimentierfreude insbesondere in der vielfältigen Montage kleiner Formen in den Fließtext. Das Springen zwischen den Zeitebenen von einer Geschichte zur anderen ähnelt der Twitterästhetik, da sich die Timeline wie die Montage im autofiktionalen Roman Kohärenz und Kontinuität verwehrt, den Inhalt jedoch Reihungsprozessen

<sup>9</sup> Siehe hierzu den Beitrag von Niels Penke im vorliegenden Band.

<sup>10</sup> Die *Choose Your Own Adventure*-Soloabenteuer-Bände sind gewissermaßen das Solitär unter den Pen & Paper-Spielmodi. Sie waren besonders im angloamerikanischen Raum der 1980er und 1990er Jahre beliebt. Nach bestimmten Abschnitten dürfen die Leser:innen selbst entscheiden, wie die Geschichte weitergehen soll, indem sie zu einer der angebotenen Varianten blättern.

unterwirft. Stanišić arbeitet in *Herkunft* aktiv gegen jede ästhetische Schließung des Texts an. Paradigmatisch für jenes Bestreben ist das bereits angesprochene Kapitel „Der Drachenhort“, in welchem der Erzähler ein eindeutiges Ende verweigert. Im Gespräch mit Ines Barner unterstreicht Stanišićs Lektor Martin Mittelmeier den Drang des Autors nach Fortsetzung:

Eine der Besonderheiten der Zusammenarbeit mit Saša besteht wahrscheinlich darin, dass Saša eigentlich gegen die Form des Buches ist, dagegen, dass eine Geschichte irgendwann auch wieder aufhören muss. Oft kommt die Kraft von Sašas Texten gerade daher, dass er das nicht akzeptiert. Man sieht es beispielsweise ganz deutlich an *Herkunft* (2019), mit dieser Idee, wie es endet, die ja eine Art Protest gegen das Enden ist. (Mittelmeier und Stanišić 2020, 3)

Diese Form des nicht Endenkönnens bzw. -wollens untermauert Stanišić, wenn er in Bezug auf *Herkunft* den Fassungs-begriff stark macht. Am 8. Januar, nur einen Tag bevor Stanišić auf Twitter verkündet, er habe *Herkunft* beendet, postet Stanišić folgendes Bild:



Abb. 5: Tweet 08.01.2019.

Stanišić, der auf Twitter all die Korrekturgänge, vom Lektorat über die letzte Fahrenkorrektur ausschnittsweise mit den Follower:innen teilt, macht anhand der im Bild festgehaltenen Dokumentvielfalt deutlich: Die Produktion von *Herkunft* war ein dynamischer Prozess, den endgültig abzuschließen schwierig erscheint. Mit der Druckfassung von 2019 könnte demnach das letzte Wort noch nicht gesprochen sein.

Fast zwei Jahre später, am 10. November 2021, wird Stanišić der Schillerpreis der Stadt Marbach am Neckar verliehen. Kurze Zeit danach, am 19. November, stellt er weitere Bilder seines Stoffarchivs in einem Thread online. Dazu schreibt er: „Am 19. November 2018 beendete ich die erste Fassung von ‚Herkunft‘ [...].“ (Stanišić 19.11.2021) Schwingt hier nicht eine Ankündigung mit? Müsste nicht auf eine erste Fassung eine zweite folgen? Drei Tage später postet Stanišić einen weiteren Tweet mit der Fotografie einer Buchseite aus *Herkunft*, in die Stanišić Korrekturen eingetragen hat:

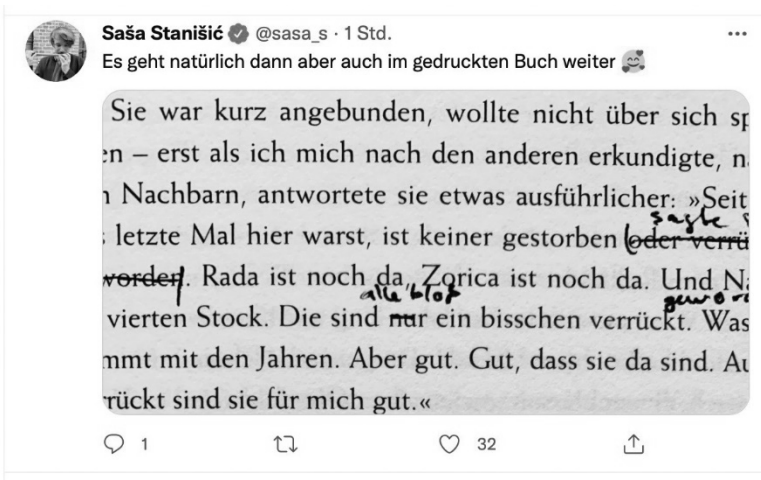


Abb. 6: Tweet 24.11.2021.

Wie sein Lektor schon andeute: Stanišić findet kein Ende. *Herkunft* als Buchversion ist wohl nur ein Zwischenstand, als abgeschlossen soll jener Roman nicht gelten, zumindest wenn es nach Stanišić geht. Sicherlich ist Twitter deshalb für Stanišić so attraktiv, denn die Twitter-Timeline ist im Gegensatz zum einmal veröffentlichten Buch potenziell unendlich. Ist auch der einzelne Tweet begrenzt, kann das Tweeten ständig wiederholt werden und kein Thread muss je enden.

Das Buch steht als abgeschlossenes Produkt im Fokus, die Twittertätigkeit hingegen als ständige Produktivität.

Um der Beschränkung durch die Buchdeckel zumindest ästhetisch etwas entgegenzusetzen zu können, wird in *Herkunft* der Netzwerkcharakter forciert. Der Text ist ein multiperspektivisches und vielstimmiges Gewebe und die vielen offenen Endungen bilden Andockmöglichkeiten für die vielen Storypartikel des *Herkunft*-kosmos anderer Formate. Die Grenze zwischen den Formaten wird so zumindest inhaltlich und ästhetisch durchlässig. Stanišićs autofiktionale Storyworld ist größer als eine einzelne Veröffentlichung. Die Gestaltung seines Universums erinnert an ein rhizomatisches Geflecht, wie es Deleuze und Guattari (1977) beschreiben. Vielfältig treten Texte wie Knotenpunkte des Geflechts in Verbindung, jede Äußerung wirkt mit. Nur manche Äußerung ist ein besonders großer Knotenpunkt, wie z. B. *Herkunft* selbst. Doch das Buch ist nicht das endgültige Ziel: Mit „Herkunft“ als Storyworld arbeitet Stanišić kontinuierlich gegen das auratisch geschlossene Werk.

## 5 Ausblick: Format-Vielfalt

So intensiv Stanišić die Vorbereitungen zu *Herkunft* auf Twitter begleitet hat – auch auf anderen Social Media-Plattformen reichert er mit kreativen Posts den *Herkunft*-kosmos weiter an. Bemerkenswert ist ein Twist, der sich nach der Veröffentlichung des vollzieht: Die Lesereise zu *Herkunft* begleitet Stanišić nicht mehr hauptsächlich auf Twitter, sondern auf Instagram. Zu den einzelnen Städten stellt er jeweils ein Schwarzweißfoto gemeinsam mit einer kleinen Textminiatur über jüngst Erlebtes online. Dabei verbindet er reale Begebenheiten aus der jeweiligen Stadt mit Motiven aus *Herkunft*.<sup>11</sup> Doch warum verwendet Stanišić vor Veröffentlichung von *Herkunft* überwiegend Twitter, dokumentiert dann die zugehörige Lesereise jedoch im Anschluss auf Instagram? An dieser Stelle lassen sich nur Vermutungen anstellen. Da mit den Posts zur Lesereise auf eine bestimmte Bildästhetik wertgelegt wird und Instagram als genuin bildzentrierte Social Media-Plattform<sup>12</sup> eine einfache Bildbearbeitung zulässt, könnte der Grund in den Affordanzen der jeweiligen Plattform liegen.

<sup>11</sup> Vgl. beispielhaft Stanišićs Instagram-Posts vom 29.03.2019, 18.07.2019, 04.04.2019, 21.05.2019, 22.05.2019 uvm.

<sup>12</sup> Eine ausführliche Unterscheidung verschiedener Social-Media-Plattformen je nach Wichtigkeit von Bildmaterialien leisten Cornelia Brantner, Gerit Götzenbrucker, Katharina Lobinger und

Grundsätzlich testet Stanišić beinahe alle Online-Formate aus und bleibt damit stets präsent.<sup>13</sup> Zu dieser Offenheit und Experimentierfreude gehört jedoch auch das Abschiednehmen von manchen Plattformen, wie jüngst mit dem Verlassen von Twitter geschehen. Bereits im Frühjahr 2022 deaktivierte Stanišić zwischenzeitlich sein Twitterprofil<sup>14</sup> – kurz nach Bekanntwerden von Elon Musks Plan, Twitter zu kaufen.<sup>15</sup> Im Juni reaktivierte er zwar seinen Account vorübergehend

---

Maria Schreiber (Hg.) in ihrer Einleitung zum Sammelband *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien* (2020).

**13** Mit Einzug der Corona-Pandemie testet er verschiedene Live-Formate. So gab er Lesungen, die man über die Live-Funktion auf Instagram oder später sogar auf Twitch, einem Streaming-Portal, das hauptsächlich für die Übertragung von Videospielen konzipiert wurde, verfolgen konnte.

**14** Die Deaktivierung eines Twitterprofils demonstriert das Problem der Haltbarmachung und Archivierung digitaler Literatur eindrücklich. Löscht ein:e User:in ihren Account oder zunächst auch nur einen ihrer Tweets, ist dieser nicht mehr aufzufinden. Berit Glanz fügt an: „Die hohe Geschwindigkeit der sozialmedialen Textgenese und die permanente und sich überlagernde Rezeption und Produktion von Texten sorgen für Archivierungsprobleme, da sowohl die Texte verschwinden als auch die Kontexte, in denen die einzelnen Beiträge produziert werden.“ (Glanz 2021, 107.) Die Forschung zu Twitterprofilen ist in hohem Maße von der Person abhängig, die den Account führt – wie viel sie zulässt – und auch vom Glück, evtl. einen Screenshot für das eigene Forschungsarchiv zur richtigen Zeit erstellt zu haben. Es müssen dringend Formen der Archivierung gefunden werden, die diese flüchtigen Materialien festzuhalten vermögen, verschwindet doch noch zu viel digitale Literatur im Äther des Webs. Der Forschungsverbund *Marbach Weimar Wolfenbüttel* hat zur Erforschung von Archivierungsmethoden solcher sogenannter *born digitals* unter gleichem Namen eine Fallstudie ins Leben gerufen. Mehr dazu findet sich unter: <https://www.mww-forschung.de/born-digitals>. Über den aktuellen Stand der Archivarbeit des Deutschen Literatur Archivs Marbach mit Netzliteratur informiert folgender Aufsatz: Pohlmann, Schmidgall und Walter 2022.

**15** Im April 2022 verkündet Elon Musk, Twitter kaufen zu wollen und geht mit dem Microblogging-Dienst in Verhandlungen. Am 5. Mai 2022 reagiert Stanišić auf die Causa mit dem Post zweier Bilder, die er nebeneinander online stellt. Auf dem linken Bild sieht man eine Meldung des Nachrichtenportals *Forbes* über den geplanten Deal zwischen Musk und Twitter, auf der rechten Seite findet sich ein Screenshot, der kenntlich macht, dass Stanišić all seine Twitterdaten soeben heruntergeladen hat. Auf die beiden Bilder folgt im Anschluss ein Meme, das einen Rennfahrer zeigt, der sich aus dem Staub macht, kommentiert mit dem Schriftzug: „I wont (sic!) forget you guys“ (Stanišić 05.05.2022). Stanišić setzt seinen Wegzug von Twitter somit konkret in Verbindung mit Elon Musks Übernahmeplänen. Mit dem Download seiner Beiträge mittels der von Twitter angebotenen Archivierungsfunktion verweist der Autor nachdrücklich darauf, dass er seinen Tweets einen wichtigen Stellenwert in seinem literarischen Schaffen beimisst und demnach jene bewahrt wissen will. Am 28. Oktober hat Musk tatsächlich Twitter gekauft und Stanišić ist auf die Plattform, die er jahrelang so vielseitig bespielt hat, nicht mehr dauerhaft zurückgekehrt.

wieder, doch nur, um seinen Umzug auf eine andere Plattform zu bewerben. Er bespielt jetzt Mastodon, einen kleineren Microblogging-Dienst, der dezentral organisiert ist und vom deutschen Softwareentwickler Eugen Rochko gegründet und geleitet wird. Es bleibt spannend, welche Plattformen Stanišić noch in Zukunft entdecken und wo der *Herkunftskosmos* seine nächsten Erweiterungen finden wird.

## 6 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Stanišić, Saša: „Tweet 01.05.2018“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/991252084925313024?s=20&t=0qM0WYXJ5mlynHzFdFnutQ](https://twitter.com/sasa_s/status/991252084925313024?s=20&t=0qM0WYXJ5mlynHzFdFnutQ) (31.07.2022).
- Abb 2: Stanišić, Saša: „Tweet 01.05.2018“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/991252843184164864?s=20&t=gXqv2Y8DtuqibW3sTLoJkA](https://twitter.com/sasa_s/status/991252843184164864?s=20&t=gXqv2Y8DtuqibW3sTLoJkA) (31.07.2022).
- Abb. 3: Stanišić, Saša: „Tweet 24.09.2018“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/1044222944795402240?s=20&t=gXqv2Y8DtuqibW3sTLoJkA](https://twitter.com/sasa_s/status/1044222944795402240?s=20&t=gXqv2Y8DtuqibW3sTLoJkA) (31.07.2022).
- Abb. 4: Stanišić, Saša: „Tweet 07.03.2019“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/1103593277566185473?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw](https://twitter.com/sasa_s/status/1103593277566185473?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw) (31.07.2022).
- Abb. 5: Stanišić, Saša: „Tweet 08.01.2019“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/1082432085518893056?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw](https://twitter.com/sasa_s/status/1082432085518893056?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw) (31.07.2022).
- Abb. 6: Stanišić, Saša: „Tweet 24.11.2021“. [https://twitter.com/sasa\\_s/status/1463433909643919363?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw](https://twitter.com/sasa_s/status/1463433909643919363?s=20&t=BCGqHZFgeJz73mAuQFsugw) (31.07.2022).

## 7 Literaturverzeichnis

### 7.1 Primärliteratur

- Böhmermann, Jan: *Gefolgt von niemandem, dem du folgst. Twitter-Tagebuch. 2009–2020*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020.
- Stanišić, Saša: Mastodonprofil @sasastanisic@chaos.social und Postings unter <https://chaos.social/@sasastanisic> (31.07.2022).
- Stanišić, Saša: Instagramprofil @howtowaitforalongtime und Postings unter <https://www.instagram.com/howtowaitforalongtime/?hl=de> (31.07.2022).
- Stanišić, Saša: Twitterprofil @sasa\_s und Tweets unter [https://twitter.com/sasa\\_s](https://twitter.com/sasa_s) (31.07.2022).
- Stanišić, Saša: Twitchprofil @sasastanisic und Twitch unter <https://www.twitch.tv/sasastanisic> (31.07.2022).
- Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.
- Stanišić, Saša: „Zinke rennt“. *Unter Aves' Schwingen*. Hg. Momo Evers. Waldems-Steinfischbach: Ulisses, 2005 (= *Das schwarze Auge*; Roman Nr. 89).

Stanišić, Saša: „Der Reigen der fünf Schwestern“. *Fluch vergangener Zeiten*. Hg. Florian Don-Schauen und Thomas Römer. Waldems-Steinfischbach: Ulisses, 2002 (= *Das schwarze Auge*; Abenteuer Nr. 118).

## 7.2 Forschungsliteratur

- Apollon, Daniel und Nadine Desrochers (Hg.): *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*. Hershey: IGI Global, 2014.
- Brantner, Cornelia, Gerit Götzenbrucker, Katharina Lobinger und Maria Schreiber: „Vernetzte Bilder in Sozialen Medien als Forschungsthema der Visuellen Kommunikationsforschung“. *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem, 2020. 9–24.
- Danneberg, Lutz, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase: „Zur Gegenwart des Werks“. *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Hg. dies. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 3–26.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel: *born digitals*. <https://www.mww-forschung.de/born-digitals> (31.07.2022).
- Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Glanz, Berit: „Bin ich das Arschloch hier? Wie Reddit und Twitter neue literarische Schreibweisen hervorbringen“. *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II*. Hg. Hannes Bajohr und Annette Gilbert. München: edition text + kritik, 2021. 106–117.
- Gray, Jonathan: *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Jenkins, Henry: *Transmedia Storytelling 101*, 2007. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). (31.07.2022).
- Kristeva, Julia: *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Mittelmeier, Martin und Saša Stanišić: „Schreiben im Kollektiv. Martin Mittelmeier und Saša Stanišić im Gespräch mit Ines Barner“. *Unterstellte Leserschaften: Tagung*. Kulturwissenschaftliches Institut Essen, 29.–30. September 2020. KWI Blog, 07.06.2021. [https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico\\_mods\\_00074192](https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00074192) (31.07.2022).
- Niehaus, Michael: *Was ist ein Format?* Hannover: Wallstein, 2017.
- Pohlmann, Laura, Karin Schmidgall und Jochen Walter: „Aus dem Netz! Weblogs und Netzliteratur im Archiv mit einem Ausblick auf die Archivierbarkeit Sozialer Medien“. *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Hg. Elias Kreuzmair, Magdalena Plock und Eckhard Schumacher. Bielefeld: transcript, 2022. 223–239.
- Pottbeckers, Jörg: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Richter, Sandra (Hg.): *#LiteraturarchivDerZukunft*. Marbacher Magazin 173/174 (2021).

- Sahner, Simon: „Live-Archive und fluide Paratexte – Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller\*innen“. *Schreiben, Text, Autorschaft II. Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hg. Carsten Gansel, Katrin Lehnert und Vadim Oswalt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 87–103.
- Schulze, Holger: *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*. Berlin: Matthes & Seitz, 2020.
- Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Spoerhase, Carlos: „Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen“. *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 11 (2007): 276–344.
- Volmar, Axel: „Das Format als medienindustriell motivierte Form. Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22 (2020): 19–30.

