

Christoph Jürgensen, Antonius Weixler

Das einfache wahre Abfotografieren der Welt?

Popliteratur goes Instagram am Beispiel von Christian Kracht und Lisa Krusche

1

Zugegeben, es mag ein generationentypischer Move sein: Auf der Suche nach gegenwartsliterarischen Spuren auf Instagram hielten wir wie selbstverständlich zunächst Ausschau nach Rainald Goetz. Aber diese Spur führte ins Leere, denn Goetz hat überhaupt keinen Instagram-Account. Rainald Goetz, der in seiner legendären Bachmannpreis-Erzählung *Subito* „das einfache wahre Abschreiben der Welt“ (1986, 19) als Ziel formuliert hat, mag aus guten Gründen einst als ‚Medienbeauftragter‘ der deutschen Gegenwartsliteratur gegolten haben. In den sozialen Netzwerken allerdings taucht er kaum auf – durchaus häufig zwar als Hashtag, d. h. als Objekt verschiedener Posts, aber nicht als produktiver Akteur. In Zahlen:¹ Auf Twitter ist Goetz seit 2009, folgt 89 Accounts, hat selbst 113 Follower – und seither drei Tweets abgesetzt, nämlich am 22. Juli 2016 dem Leiter der Pressestelle des Münchner Polizeipräsidiums ein „Chapeau“ zugerufen (anlässlich seiner Pressearbeit während des Amoklaufs am Münchener OEZ), dazu zwei Posts ebenfalls im Juli 2016 zum Putsch in der Türkei. Davor und danach: Schweigen, bzw. vielleicht besser, Bildlosigkeit.² Die spezifische Form des Gerade-Eben-Jetzt (siehe zu dieser Pophaltung grundsätzlich Schuhmacher 2003), die für Instagram stilbildend ist, scheint keinen ästhetischen oder reflexiven Impuls für das Goetz’sche Schreibprogramm zu haben. Letztlich kann man wohl schon *Abfall für alle* ablesen, dass Goetz eigentlich kein Autor für das Internet ist, einer zwar, der vielleicht immer notieren, aber keiner, der immer erreichbar sein will, immer auf Sendung, aber dabei nicht sichtbar, und sicher will er sich nicht der Marktlogik der Distributionsforen wie Instagram, Twitter oder Facebook unterwerfen, wie er sich überhaupt dem Zwang zum Ökonomischen verweigern will. Dagegen stellt er „das große schöne NEIN [...] des kleinen dicken Mannes Adorno“ (Goetz 2008, 273).

1 Sämtliche Zahlen in diesem Beitrag beziehen sich auf den 1. März 2021.

2 Zumindest am Rande eingestanden sei, dass eine Restunsicherheit mitläuft, ob es tatsächlich ‚unser‘ Rainald Goetz ist, der diesen Account verantwortet, eine stabile Authentifizierung erlaubt er nicht. Eine Falsifizierung würde unser Argument aber nicht entkräften, sondern andersherum verstärken.

Die erste (sozusagen habitualisierte) heuristische Idee hat uns also zu einem Negativbefund geführt, zugleich aber auf die Dimensionen hingewiesen, um die es uns bei der Vermessung des Feldes zu tun sein muss, um Formen der Selbstpräsentation und Hochwertbegriffe wie Authentizität, generell um Fragen der Realitätskonstruktion – nicht zu schweigen von den marktlogischen Spielregeln und Valorisierungstechniken, die auf Instagram zu beachten sind. Aber welche Fälle wollen wir auf diese Ebenen hin in den Blick nehmen, wie soll die Korpusbildung erfolgen? Oder anders gefragt, ist Goetz in seiner Verweigerung der sozialen Netzwerke ein Sonderfall innerhalb der (deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur, oder ist seine Haltung typisch? Sozusagen das eine Ende einer Skala, an dessen anderem Extrempunkt Rupi Kaur mit ihren 3 Millionen Followern angesiedelt ist? Schon durch eine einfache Browsingtour lässt sich in jedem Fall feststellen, dass Instagram (bislang zumindest) nicht in der Mitte des Literaturbetriebs angekommen ist, und zwar anscheinend nicht nur aus generationellen Gründen und, damit verbunden, aus Fragen der technischen bzw. medialen Sozialisation. Denn neben Goetz hat beispielsweise – um nur einige Autor:innen von der Longlist des Deutschen Buchpreises zu nennen, die dem Publikum weder vornehm den Rücken kehren noch rückhaltlos nach Anerkennung lechzen – Felicitas Hoppe keinen Account, wenn wir nicht diejenige Hoppe als ‚unsere‘ Autorin identifizieren wollen, die einen Dawanda-Shop betreibt (Felicitas Hoppe wäre dieses Spiel allerdings wohl zuzutrauen): Ebenso wenig ist Dietmar Dath auf Instagram zu finden, technikaffin sind er wie seine Poetologie zwar allemal, aber es mag der marxistische Habitus einer Selbsteingemeindung in den hochkapitalistischen Facebook-Kosmos im Wege stehen. Und auch die Suche nach Profilen von Dilek Güngör, Antje Ravik Strubel, Ferdinand Schmalz, Peter Karoshi und Yulia Marfutova verläuft ergebnislos, nach Autor:innen also, die zwischen 1974 und 1988 das Licht einer bald weitgehend digitalen Welt erblickten und damit eigentlich schon fast den *digital natives* zuzurechnen sind. Die Reihe ließe sich fast beliebig fortsetzen, aber der Befund sollte hinreichend anschaulich sein.

Auf den Begriff gebracht: Die Charakteristika von Instagram scheinen einem ‚klassischen‘ Autorenprofil und einem traditionellen Verständnis von Produktion und Rezeption zu widersprechen. Zu nennen ist hier das Verhältnis von Text und Bild, das die übliche Hierarchie invertiert und alles Skripturale zum Paratext degradiert. Vielmehr und vielleicht sogar vor allem konfigurieren die ständige Konnektivität, die permanente Anwesenheit und ebenso ständige Beobachtung mit einem Literaturbegriff, der Schreiben als einsamen Prozess inszeniert. Kreativität läuft diesem Bild gemäß im Verborgenen, im einzelnen Subjekt ab, nicht öffentlich und erst recht nicht in Form einer kollaborativen Arbeit. Diese Tradition ist in der deutschsprachigen Literatur nur schwach ausgebildet, weil sie den ‚unzerstörbaren‘ Geniegedanken unterläuft. Schließlich muss die offenkundige Marktförmigkeit von

Instagram einem Verständnis von Autorschaft problematisch erscheinen, das, einer zentralen *illusio* des Feldes entsprechend, Interesse an Interesselosigkeit hat, spricht auf weltliche Anerkennung und namentlich ökonomischen Gewinn nichts zu geben behauptet (vgl. Bourdieu 2001, 343).

Genau andersherum verhält es sich nun, so unsere These, mit einer Literatur, die im nahen oder weiten Umfeld einer solchen Ästhetik zu verorten ist, die wir behelfsmäßig als ‚Popliteratur‘ bezeichnen (und Goetz, nebenbei, ist vielleicht gar nicht so ‚Pop‘, wie wir gemeinhin urteilen). Denn grundsätzlich haben die literarischen Pop-Protagonist:innen ja mit Andy Warhol verstanden, wie Starkult funktioniert: „Weißt du, die Leute wollen dich sehen. Du bist nicht zuletzt für dein Aussehen berühmt“ (Warhol 2013, 143). Und verstanden und in ihre poetologischen Programme integriert haben sie die Einsicht, dass sie sich in den Medien nicht nur zeigen, sondern die Medien zugleich Teil der Botschaft sind. Nicht zu schweigen davon, dass der einschlägige Hang der Popliteratur zu Listen geradezu eine Wesensverwandtschaft zur Ranglistenlogik der sozialen Netzwerke aufweist, zum Messen der Bedeutung in Follower:innen-Zahlen, Likes, Shares, Kommentaren. Damit aber zu den Sachen selbst, d. h. zwei Beispielanalysen, die uns für all dies an diametral entgegengesetzten Polen angesiedelt zu sein scheinen. Gewissermaßen konfrontieren wollen wir im Sinne der Bandkonzeption zwei Generationen, genauer: einen Vertreter, der eindeutig Pop 2.0 ist, und eine Vertreterin, bei der wir den begründeten Verdacht haben, dass sie der hier einleitend ausgerufenen Spielart eines Pop 3.0 zuzurechnen ist. Im ersten Fall handelt es sich um Christian Kracht, der ja fast unvermeidbar ist, wenn man sich mit der (mittlerweile nicht mehr ganz so) neueren deutschen Popliteratur beschäftigt, im anderen Fall um Lisa Krusche. Thesenhaft gehen wir dabei davon aus, dass Instagram in der Kracht’schen Spielart zwar in die Inszenierungslogik integriert wird, dem Werk aber ansonsten sozusagen äußerlich bleibt, während das Medium bei Krusche im literarischen Text selbst thematisch und stilbildend wird.³

2

Krachts Praxis der Selbstinszenierung ist von Beginn an bildmedial gestützt, integriert also eine resonanztaktisch kalibrierte Bildpolitik in das Arsenal der Positionierungshandlungen. Man denke nur an die im Verbund mit Stuckrad-Barre vollzogene, den Betrieb provozierende Werbung für Peek und Cloppenburg oder das intrikat komponierte Bandfoto auf der Rückseite von *Tristesse Royale*, um

³ Siehe zu Literatur auf Instagram Penke 2019.

nur die offenkundigsten Beispiele zu nennen (Röttel 2019). Nur folgerichtig ist daher, dass Kracht das Bildmedium Instagram feldstrategisch zu nutzen sucht. Ebenso konsequent angesichts der Entwicklung seiner Werkbiographie seit *Faserland* ist, dass er dabei andere Formen wählt als sein literaturpolitischer Bündnisgenosse Stuckrad-Barre. Verbunden sind die beiden allerdings weiterhin, sie ‚folgen‘ einander bei Instagram – und mehr noch, sie ‚liken‘ einander mit schöner medienbündischer Regelmäßigkeit.

Nähern wir uns Krachts Account mit einigen Zahlen: Unter dem Namen ‚mr. christiankracht‘ ist er seit dem 27. Juni 2016 auf der Plattform aktiv, seither wurden dort 234 Beiträge gepostet, die mittlerweile 13.900 Abonnent:innen erreichen; er selbst wiederum hat 461 Accounts abonniert⁴ und folgt etwa Moritz von Uslar, ansonsten aber kaum Autor:innen, hingegen einigen Institutionen wie dem Literaturhaus Frankfurt, der edition text + kritik, der Hamburger Buchhandlung Felix Jud oder dem Deutschen Buchpreis sowie einer Reihe von Accounts, die anscheinend privat sind. Im Sinne einer breiten Netzwerkbildung nutzt er das Medium nicht, schmiedet keine medialen Allianzen, sondern bleibt eher Einzelner, und er kommentiert die Posts der anderen folgerichtig auch nicht.

Der logische nächste Analyseschritt, Krachts 234 Beiträge aus medienstruktureller Perspektive zu sortieren und zu typologisieren, kann ausfallen: und zwar deshalb, weil er sich auf eine Form beschränkt. Negativ gesagt, verzichtet er auf alle Spielformen, die Instagram seinen User:innen mittlerweile zur Selbstdarstellung anbietet und die das Netzwerk attraktiv und zeitgeistig halten sollen, die Anzahl der sämtlich als „Highlights“ benannten Reels, sprich der kurzen Videos oder Stories, halten sich in Grenzen, und die Benennung als ‚Highlights‘ (anstatt ihnen ‚richtige‘ Namen zu geben) ist bereits eine ironische Kommentierung dieser exponierten Stellung. Hinzu kommt, dass er diese Ebene ohnehin nur äußerst selten aktualisiert, eine Verfolgung seiner Aktivitäten in Echtzeit wird somit verhindert – das älteste Highlight ist ein halbes Jahr alt, alle paar Wochen wird ein neues eingestellt. Nun positiv ausgedrückt: Kracht konzentriert sich darauf, Stills zu posten. Medienhistorisch nutzt er Instagram damit so, wie es der Frühphase des Kanals entsprochen hat, er historisiert das Medium letztlich. Freilich könnte man nun darauf hinweisen, dass Kracht ohnehin nicht für den ‚typischen‘ User postet, son-

⁴ Diese Zahlen repräsentieren den Stand vom 1. März 2022. Aussagekräftig ist ihr Verhältnis zu denjenigen Zahlen, die wir am 22. September 2021 im Vortrag angegeben haben, auf dem dieser Artikel fußt: ‚Damals‘ konnten wir auf 226 Beiträge verweisen, die 13.100 Abonnenten erreichten, während Kracht andersherum gerade einmal 450 Accounts folgte. Gerade etwa ein Post ist seither im Durchschnitt monatlich dazugekommen, der Rezipientenkreis ist nur marginal gewachsen, wahrscheinlich ist er bei der Größenordnung angekommen, die sich mit seinem ‚Programm‘ erreichen lässt. Und offensichtlich strebt er auch keine weitere Vernetzung an.

dern für einen erweiterten Kreis der *happy few*, der wenig Sinn für den spezifischen Medienkonsum der ja meist jüngeren User hat. Aber uns scheint hier keinesfalls ein Desinteresse oder gar technisches Ungenügen aus Altersgründen für diese mediale Askese verantwortlich, sondern vielmehr eine Mediennutzung, die ein Zugleich aus seiner Affirmation und Distinktion, ein Spiel mit der Verunklarung von Abwesenheit und Anwesenheit anbietet. Sie ist typisch für die Werkstrategie Krachts generell und verhält sich insofern homolog zu den sonstigen Text-Paratext-Relationen wie zu seinen Vertextungsstrategien insgesamt (ähnlich verhält sich dies beispielsweise in Buchtrailern, siehe Jürgensen 2018).

Dieses Verhältnis zeigt sich etwa in Aufnahmen von Reisen oder Aufenthalten bei Freunden, die den medienspezifischen Anspruch einer bildgewordenen Alltagsaufzeichnung realisieren. Allerdings weisen diese Bilder die Forderung nach Nähe, Authentizität und Alltagsdarstellung durch eine konsistente Ästhetisierung zurück. Genauer gesagt: Jedes Bild ist mehr Gemälde als Schnappschuss, hochgradig komponiert, technisch bearbeitet, gefiltert und dabei häufig historisierend in Sepia getränkt (Abb. 1/2). Nun mag man einschränken, dass das bei Instagram mit den üblichen Fotofiltern inzwischen zum Standardrepertoire der Bildgestaltung gehört, doch eher nimmt Kracht die Sujets von Instagram auf und ästhetisiert bzw. historisiert sie, ähnlich wie in seinen Romanen, die sich *cum grano salis* allesamt als Genre-Pastiche lesen lassen.

Ebenfalls stimmig zu seiner Werkästhetik verhält sich, dass diese Bilder gewissermaßen nicht streng chronologisch angeordnet sind, sich also nicht auf die unmittelbare Gegenwart beziehen, auf dasjenige mithin, das ‚gerade eben jetzt‘ passiert. Denn sicher, vollkommen abgekoppelt von täglichem Erleben und Ereignissen im literarischen Feld ist die Bildfolge ja offenkundig nicht, sondern verweist immer wieder auf die genannten Reisen, sie zeigt Hotelzimmer oder Kracht postet jeweils am Geburtstag Selbstporträts (freilich ironisch und perspektivisch gebrochene Porträts; Abb. 3). Jenseits dieser biographischen Anbindung ist zudem beispielsweise die hohe Frequenz der Beiträge rund um das Erscheinen von *Eurotrash* auffällig, namentlich die vergilbten Fotos seiner Mutter sind hier zu nennen, der Protagonistin des Romans also (wenn wir Fragen der Autofiktion hier einmal ignorieren dürfen). Ebenso in diesen resonanztaktischen Zusammenhang eingerechnet werden kann ein Foto am Grab von Thomas Mann, „27 Jahre später“ betitelt und dergestalt offenkundig autoreferentieller Hinweis auf das Ende von *Faserland*, und der abgelichtete Torso gehört wohl (suggerieren die Hashtags wie das weiße Hemd) zu ‚unserem‘ Autor.

Aber eine lineare Lebensmitemerzählung in Bildern wird gerade durch diese historisierenden Rückverweise immer wieder gestört, deren Impuls häufig nicht zu identifizieren ist, ebenso wie durch Bilder einer früheren Version von Kracht oder kontextfrei eingestellte Settings von Innenräumen, Gemälden und Kunstwerken.



Abb. 1: Instagram, 14. April 2019, <https://www.instagram.com/p/BwQFmD0nEnF/>.



Abb. 2: Instagram, 5. November 2019, <https://www.instagram.com/p/B4fO4hnLHi/>.

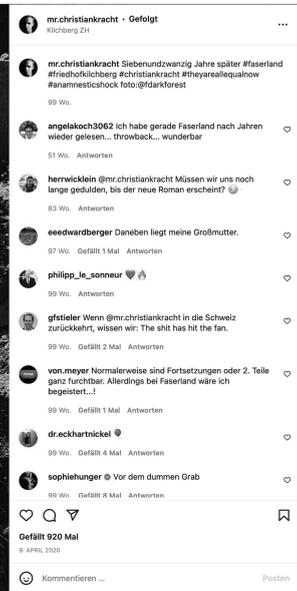


Abb. 3: Instagram, 9. April 2020, <https://www.instagram.com/p/B-xcSzaHsJ0/>.

Noch erschwert wird die zeitliche und lebenskausale Zuordnung dieser Fotos dadurch, dass Kracht nur wenig kommentiert – ausgerechnet der Schriftsteller verweigert häufig das Wort oder wählt, meist distanzmarkierend in Englisch, Titel für die Fotos, als wären es Titel in einer Gemäldegalerie. Dazu passt, dass Kracht

immer noch Diskussionen um distinktive Setzungen von Lebensstil qua Mode triggert – ein seit *Faserland* und der topischen Barbourjacke eingespieltes Reiz-Reaktions-Schema – und sich dabei selbsttraditionsgemäß auf die Rolle als rätselhafter Impulsgeber beschränkt. Am 6. August 2021 beispielsweise stellt Kracht ein Bildnis des Autors als noch ziemlicher junger Mann ein und kommentiert dazu wie aus der Außenperspektive: „Nachdem 1995 sein Roman ‚Faserland‘ in Deutschland erschienen war, verbarg sich der junge Autor 6 Monate in Goa.“ (Abb. 4) Stuckrad-Barre bezieht sich postwendend auf den Style Krachts, mit dem eingeebnet ironischen Kommentar: „Und zog dieses Shirt [...] weitere 8 Jahre kaum aus. In der spukenden Krausnickhöhle lag immer ein Ersatzexemplar, ganz hinten, im dunkelsten Schrank Deutschlands“. Der übernächste Kommentar vom User ‚gfstieler‘ nimmt den Diskurs auf: „Ralph-Lauren-Polo-Hemden. Auch da frage ich mich, ob navy oder oliv besser ist“ etc.



Abb. 4: Instagram, 6. August 2021, <https://www.instagram.com/p/CSOzB8VMv4r/>.

Alles in allem laufen diese medialen Verfahren auf eine Form der Werkherrschaft und Bildautorität hinaus, die auch in Krachts Frankfurter Poetik-Vorlesung offenbar wurde. Sicher, aufmerksamkeitsträchtig war vor allem die Schilderung seiner Missbrauchserfahrungen. In Sicht auf die Erhellung seiner werkbiographischen Kontur ertragreicher als eine Verfolgung dieser autobiographischen Spur ist jedoch

wohl, der performativen Praxis seines Auftritts zu folgen, genauer: seine Strategie der Zeichenherrschaft in den Blick zu nehmen. Auf die Wand hinter dem Rednerpult war während Krachts Poetikvorlesung projiziert. „Auf Wunsch des Autors bitten wir darum, die Handys auszuschalten. Fotos oder Aufzeichnungen während der Vorlesung sind nicht gestattet“ (zitiert nach Komfort-Hein und Drügh 2019, 10). Und weil der Redetext auch nicht veröffentlicht wurde, sondern nach dem Willen seines Verfassers ‚verwehen‘ sollte, ist der viel zitierte und dennoch nicht dokumentierte Auftritt wie alle biographischen Zeichen von Kracht: gleichzeitig anwesend und abwesend.

3

Lisa Krusche scheint hinsichtlich ihrer Medienpraxis denkbar weit von Kracht entfernt bzw. typologisch gesprochen gar am entgegengesetzten Pol angesiedelt zu sein. Denn die Faktur von Krusches Debüt *Unsere anarchistischen Herzen* (2021) ist in einer Weise von Social Media im Allgemeinen und Instagram im Besonderen dominiert, wie man das wohl nur über wenige andere Romane der letzten Jahre behaupten kann. Hanna Engelmeier konstatiert in ihrer Rezension für die *Süddeutsche Zeitung* entsprechend einen „WhatsApp-Impressionismus“ und ergänzt, dass die Instagram-Ästhetik und „[d]ie visuelle und ikonische Kommunikation mit Fotos und Emojis, die Referenzsysteme, die durch Vernetzung von Userinnen und Usern entstehen [...] stilbildend“ für diesen Roman seien, ja, dass die „Fixierung aufs Visuelle [...] auch im Erleben der Figuren entscheidend“ sei (2021). In einem ersten Schritt wollen wir diese Interpretation mit einem kurzen Blick in den Roman evaluieren, um in einem zweiten Schritt diese textinterne Ebene in Bezug zur paratextuellen und habituellen Inszenierungspraxis zu setzen – ausgehend von der Einsicht, dass Autorschaft aus dem Zusammenspiel aus textuellen, paratextuellen und performativen Elementen entsteht. Untersucht wird also, wie die Bildcodes oder genereller: die Schreibweisen von Instagram die Form wie die Ästhetik des Romantextes organisieren und wie eine offenkundig in sozialen Medien sozialisierte Autorin ihren Account wiederum selbst bespielt.

In *Unsere anarchistischen Herzen* wird in sehr kurzen Kapiteln und in sich abwechselnden Perspektiven die sich entwickelnde Freundschaft von Gwen und Charles erzählt. Der Text stellt damit zwei junge und starke Frauen ins Zentrum der Erzählung, was im immer noch von männlichen Helden dominierten Adoleszenzgenre schon allein eine Besonderheit darstellt. Im Roman ist eine instagramatische Prägung auf u. a. textueller, emotionaler, metaphorischer, visuell-ästhetischer

sowie generationeller Ebene zu erkennen. Instagram und die sozialen Medien sind dabei mehr als bloß thematische Bezugspunkte:

Auf Instagram entdecke ich ein Foto, darauf ein Schriftzug aus Wolken am Himmel: *I miss the future.*

Ich reposte das Zukunftsbild auf Twitter. Mein Account ist privat, und niemand folgt mir. [...] Aber ich will mich auch in diesen Superorganismus eingliedern, der wie ein Pilz die Erde überwuchert, ich will mich auch selbst überdauern, als Teil einer endlosen Datenmasse. [...] ich will mich abdichten gegen die welt aber auch durchlässig bleiben
& ich will das nicht alleine durchstehen

Ich lege mein Telefon weg und gehe auf den Balkon [...]. (Krusche 2021, 238–239)

Im Roman sind immer wieder übergangslos solche kurzen Passagen eingebaut, an denen in Kleinschreibung und fehlender Interpunktion die typische WhatsApp-Diktion zu erkennen ist. Schon allein dadurch zeigt sich auf der textuellen Ebene, dass sich Gwen und Charles' Lebenswelten zu einem erheblichen Teil im Digitalen befinden. Im Zitat etwa reflektiert Gwen über ihre Zukunftsaussichten in einer saturierten, postideologischen und ‚wohlstandsverwahrlosten‘ Mittelschicht zwischen „Sicherheit“, „Kreuzfahrtschiff“ und „Sylt“ sowie zwischen „Champagner in der Psychiatrie, wenn mein Mann mich verlässt, Beruhigungsmittel und Birkin zu Weihnachten, wenn er es nicht tut“ (237). „Zukunftsperspektiven“, die für Gwen allesamt „Verleugnung“ sind, denn: „In Zuckerwatte eingepackt leben, alle Verbindungen im Herzen gekappt [...]. Was soll so ein isoliertes Leben wert sein?“ (237). An dieser Stelle im Roman haben sich Gwen und Charles noch nicht kennengelernt, waren sich nur einmal kurz begegnet, d. h. der Text stellt in der Gegenüberstellung der beiden Perspektiven von Gwen und Charles vor allem auch ihre jeweilige Isolierung, ihr Verlorensein in der Innerlichkeit und digitalen Selbstbespiegelung dar. Die Plotstruktur einer Coming-of-Age-Geschichte ist ja stets eine *quest*, in der eine Abenteuerreise mit einer Identitätssuche verbunden wird, und dass die individuelle Identitätsfindung wiederum in Zeiten prekär wird, in denen man durch die digitale Kommunikation immer schon ein Teil einer „endlosen Datenmasse“ und eines rhizomartigen „Superorganismus“ ist, wird hier in Form wie Inhalt gleichermaßen verhandelt. Dass sich die beiden Mädchen schließlich kennenlernen und Freundinnen werden, ist letztlich auch eine Geschichte der Rettung: Zwar rettet ihre Freundschaft sie vor allem vor der „abgehalfterten Welt der Erwachsenen, besonders der männlichen“ (Engelmeier 2021), ihre Freundschaft im *real life* rettet sie aber auch vor ihrem Identitätsverlust in Social Media.

Dieses Leben im Digitalen hat auch emotionssemantische Folgen – und vielleicht ist anhand dieses Phänomens sogar so etwas wie der Beginn einer emotionshistorischen Entwicklung zu antizipieren. So sind die Emotionen der Protagonistinnen sowie die Metaphorik, die diese versinnbildlichen, in *Unsere anarchistischen Herzen* wesentlich von den für Textnachrichten benutzten Emoticons beeinflusst, wie der

folgende Ausschnitt zeigt, in dem Charles ihre Emotionen, als sie in typischer Teenager-Abgrenzung von ihren Eltern genervt ist, analog zum 🤔-Emoji ausdrückt:

Das Hirn platzt mir weg, weil ich das Geballere hasse. Das Hirn platzt mir weg, weil ich nicht hier sein sollte. Das Hirn platzt mir weg, weil meine Eltern es einfach nicht auf die Reihe bekommen. Das Hirn platzt mir weg, weil es den anderen gar nichts auszumachen scheint. (Krusche 2021, 38)

Welt- wie Selbstwahrnehmung sind im Roman aber noch viel grundsätzlicher von der Visualität der sozialen Medien geprägt, als die Emoji-Metaphorik erkennen lässt. Man könnte in diesem Zusammenhang auf die ausgeprägte Intertextualität und Intermedialität des Textes verweisen, auf die Anspielungen auf Maler:innen (Hilma af Klint etwa) oder die noch viel häufigeren auf Computerspiele (z. B. Hyrule). Noch bedeutender, wenn auch auf der Textebene deutlich subtiler, weil in die Innerlichkeit oder Habitualisierung gewendet, ist, dass in der Welt- und Selbstwahrnehmung die instagramatische (oder vielleicht besser: instagramesque) visuelle Qualität des eigenen Lebens und Erlebens immer schon mitgedacht wird, ja gleichsam zum Apriori der Wahrnehmung wird: „Mo macht es mir mit dem Mund, ich sehe ganz schön aus dabei“ (414; vgl. dazu auch Engelmeier 2021). Letztlich ist die Lebenswelt der beiden Protagonistinnen also vom visuellen Dispositiv von Postings vorgeprägt (vgl. dazu generell: Martínez und Weixler 2019).

Wenig verwundern kann angesichts dieser Bedeutung von Instagram für die Textwelt, dass die reale Autorin Krusche nicht nur *einen* Account pflegt, sondern gleich drei – mindestens, wir mögen weitere übersehen haben. Schon in dieser Aufspaltung auf mehrere Instagram-Ichs zeigt sich ein sowohl spielerischerer als auch selbstverständlicherer und medienaffinerer Umgang mit dem Kanal gegenüber der Medienpraxis des ‚Boomers‘ Kracht. Einer ihrer Accounts, „lisakrusche“, ist rein privat, öffentlich also nicht zugänglich und vermutlich ausschließlich für Freunde und Familie reserviert, sodass wir über ihn hier keine Aussagen treffen können, allenfalls, dass es hier 52 Beiträge für 642 Follower zu sehen gibt, und sie wiederum 835 Accounts folgt.

Ein weiterer Account, „hall_uzination“, ist dagegen ein genuin literarisches Projekt, mit dem sie das Stipendium als Stromboli-Stadtschreiberin in Hall in Tirol 2019 ausfüllte. Wenn man bedenkt, dass sich bei dieser Art von Literaturpreis die verleihenden Institutionen in der Regel erhoffen, dass die Stadtschreiber:innen sich während ihres geförderten Aufenthalts literarisch mit der jeweiligen Stadt oder Region auseinandersetzen (vgl. Jürgensen und Weixler 2021), hat Krusche diese Anforderung mit ihrem extra dafür eingerichteten Account sozusagen mustergültig erfüllt und dort ein bildlich-literarisches Tagebuch ihres Aufenthalts in Hall hinterlassen. Eigentlich stellt Instagram dafür auch ein ideales Medium dar mit der technisch möglichen bis gewollten Mischung aus Fotos und Text und insbesondere im Ideal der instantanen



Abb. 5: Instagram, 5. Mai 2019, <https://www.instagram.com/p/BxFawBxHsDB/>.

und unmittelbaren Lebensmitempfindung im Hier und Jetzt. Krusche versucht aber nicht nur, ihre Eindrücke von Hall in ihrem Instagram-Tagebuch literarisch zu verarbeiten, sondern sie reflektiert insbesondere auch auf diesem Account die mediale Wahrnehmungsprägung: „Ich schicke Bilder an alle über What's App, die aber nichtsagend sind, weil sie nichts transportieren, man kann die Berge ja nicht sehen. [...] Es macht einen Unterschied, ob man die Präsenz der Berge spüren kann oder hinter den Wolken nur die glatte Hülle des I-Phones fühlt“ (vgl. Abb. 5). Den 35 Beiträgen zwischen dem 5. Mai und dem 13. Juni 2019 folgten 120 Accounts, seiner Funktion gemäß ist seither kein weiterer Post hinzugekommen.

Der Account „lisa.krusche“ schließlich ist als ihr offizieller Autorinnen-Account markiert: „Lisa Krusche / Schriftsteller/in / 🐻💎👉 / „Unsere anarchistischen Herzen“ & „Das Universum ist verdammt groß und super mythisch““ lautet entsprechend selbstbewusst die Accountbeschreibung, die zudem Werbung für ihre beiden Romane prominent platziert. Beide Romane werden auch gleich in den ersten beiden Reels beworben. Genauer, diese Funktion nutzt Krusche gleichsam als Reels-Archiv, denn unter dem *Unsere anarchistischen Herzen* bezeichnenden Thumbnail-Feld werden nicht nur die aktuellsten, sondern alle von ihr bis dahin veröffentlichten Reels zu ihrem Debüt gesammelt: Zumeist handelt es sich dabei um Ankündigungen ihrer Lesereise von 2021. Dieser Kanal wird von Krusche seit dem 12. November 2017 bespielt, seitdem wurden 219 Beiträge für inzwischen knapp 1800 Follower einge-

stellt, ein vergleichsweise kleiner Kanal mit überschaubarer Reichweite also. Krusche selbst folgt mit diesem Account ca. 400 Leuten, darunter unter anderem Sharon Dodua Otoo, Mirna Funk, Sophie Passmann, Shida Bazayr und Veia Kaiser, die ihr alle wiederum ebenfalls folgen, einigen Literaturhäusern – erkennbar oft den ‚jungen‘ Ablegern wie dem Jungen Literaturhaus Schleswig-Holstein – sowie einer Reihe anderer literaturvermittelnder Kanäle. Auffallend ist also auch in dieser Vernetzung der ausgeprägte Generationen-Bias, von den etwas älteren Schriftsteller:innen folgt sie lediglich Clemens J. Setz sowie an Institutionen u. a. dem Bachmannpreis und dem Goethe-Institut.

Mit der Selbstausszeichnung des Accounts („Lisa Krusche / Schriftsteller/in“) präsentiert sich allerdings nur auf den ersten Blick ein Autorinnenkanal. Folgt man den Posts chronologisch von 2017 bis März 2021, dann zeigt sich vielmehr eine Entwicklung vom Bild zum Text, von einer bildkünstlerischen zu einer zunehmend literarischen Kanalnutzung. Im Fall dieses Accounts von Krusche lässt sich also so etwas wie ein mit der Zeit sich vollziehendes *coming of authorship* nachvollziehen. Biografisch mag dies wenig überraschen, hat die 1990 geborene Hildesheimerin doch zunächst Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig studiert, bevor sie dann zum Studium des Literarischen Schreibens nach Hildesheim zurückwechselte. Ihre ersten gut zweieinhalb Dutzend Postings bilden daher fast ‚naturgemäß‘ vor allem bildkünstlerische Arbeiten, tendenziell abstrakte Fotografien, aber auch eine ganze Reihe „Hildesheimer Stilleben“. Diese ersten Fotoarbeiten kommen noch gänzlich ohne Bildunterschrift und von Hashtags abgesehen meist sogar vollständig ohne Text aus, bespielen dadurch aber das Medium natürlich einerseits letztlich in vollgültiger Konsequenz als Bildforum. Andererseits verstoßen diese Fotoarbeiten dezidiert gegen den medialen Imperativ des instantanen und ‚einfachen wahren Abfotografierens der Welt‘ und stellen dieser Instagram-Bildästhetik gerade das Hochwertphänomen abstrakter und ästhetisierter Fotografien entgegen. Bezeichnenderweise ist Krusche auf diesen ersten Bildern selbst auch nie zu sehen, vielmehr dominieren Abstraktion und Stilleben gleichsam als ausgestellte Selfie-Verweigerung (vgl. Abb. 6).

Mit der Zeit kommen erste Bildunterschriften hinzu und werden dann nicht nur zunehmend länger, sondern gewinnen die Dominanz gegenüber den Bildern; zumindest qualitativ, quantitativ hat es der Text in diesem Bildmedium im Kampf um Aufmerksamkeit freilich immer schwer, aber umso markanter ist freilich der ausgestellte literarische Anspruch, der sich in dieser Inszenierungsgeste zeigt. Ab wann sich dann sozusagen der Umschwung des Accounts von dem einer Bildkünstlerin hin zu dem einer Autorin vollzieht, ist so ohne weiteres nicht zu beantworten; und bei einer schreibenden Bildkünstlerin wie Krusche und einem transmedialen Medium wie Instagram letztlich auch nicht relevant. Tendenziell lässt sich aber konstatieren, dass Krusche ihren Account seit ca. Mitte/Ende 2018 vorwiegend als Autorin

bespielt, d. h. dass die allermeisten Posts ab dann mit für Instagram überdurchschnittlich langen und zudem erkennbar um Poetizität und Lyrizität bemühten Texten versehen sind. Wobei der bildkünstlerische Anspruch zu keinem Zeitpunkt aufgegeben wird, sämtliche Posts zeichnen sich nach wie vor durch dezidiert ästhetisierte Bilder aus. Allerdings ändern sich auch die Bildmotive, Krusche ist zunehmend oft selbst zu sehen, selten aber in Selfies, sondern meist in hochästhetischen und deutlich inszenierten Portraits (meist von ihrer Schwester, der Fotografin Charlotte Krusche fotografiert; vgl. Abb. 7). Vom Kanal einer Bildkünstlerin ist ihr Account damit ab Mitte 2018 erkennbar zu dem ihrer autorschaftlichen Selbstinszenierung geworden. Wie sie sich dort selbstinszeniert, wollen wir an zwei kurzen Beobachtungen, die zugleich in ihrer Account-Entwicklung auch so etwas wie markante Wegmarken darstellen, exemplarisch untersuchen.

Einer der ersten Posts, der nicht nur mit einem Einzeiler und einigen Hashtags, sondern mit einem ersten etwas längeren Text versehen ist, ist am 5. Februar 2018 wie folgt untertitelt: „Wir waren im Wald. / Es sind zwei Rehe vorbeigelaufen. / Und zwei Hunde noch. / Es war sehr kalt. Wir haben ein paar Fotos gemacht, das hier ist eins davon“ (Abb. 8). Hier zeigt sich eine Grundstruktur von Krusches Selbstinszenierung auf Instagram: Die erkennbar stilisierten und ästhetisch überinszenierten Bilder werden durch den Text ironisch kommentiert. Eine solche „Synthese [...] aus Ernst und herkömmlicher Ironie“ hat Charlotte Krafft in ihrem Essay zum Sammelband *Mindstate Malibu* (2018) als „Hyperironie“ beschrieben (2018, 168).⁵ Im Prinzip versteht Krafft darunter eine „Hyperreflexivität“ als ein „neues Phänomen der Popkultur“, das die Schlegel'sche romantische Ironie, derzufolge in einem Kunstwerk die eigenen Entstehungsbedingungen mitbedacht und reflektierend ausgestellt werden, auf die postmodernen medialen Bedingungen überträgt und weiterdenkt. Im selben Sammelband wiederum veröffentlicht Krusche einen programmatischen Essay zur Unmöglichkeit von Authentizität in der Gegenwartskultur: „Authentizität ist over“, heißt es hierzu in aller wünschbaren Deutlichkeit, denn:

Die Wirklichkeit ist ein Wirbel aus Performances. Und du, du bist nur die Frage danach, wie konsequent ein Als-ob-Szenario durchgezogen ist. Wie stringent eine Performance, wie gewitzt ein Fake ist. Du bist eine bewusste künstlerische Strategie, eine kalkulierte artifizielle Technik. (102–104)

Dass hinter der Social-Media-Performance also nie Authentizität steckt und stecken kann, dass dieser bildmedialen Inszenierung in digitalen Zeiten schlicht nicht mehr zu entkommen ist, sondern diese Oberflächlichkeit die (neue) Wirklichkeit selbst ist: Von dieser Einsicht handelt Krusches Essay in *Mindstate Malibu*

⁵ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Jano Sobottka für diesen Band.

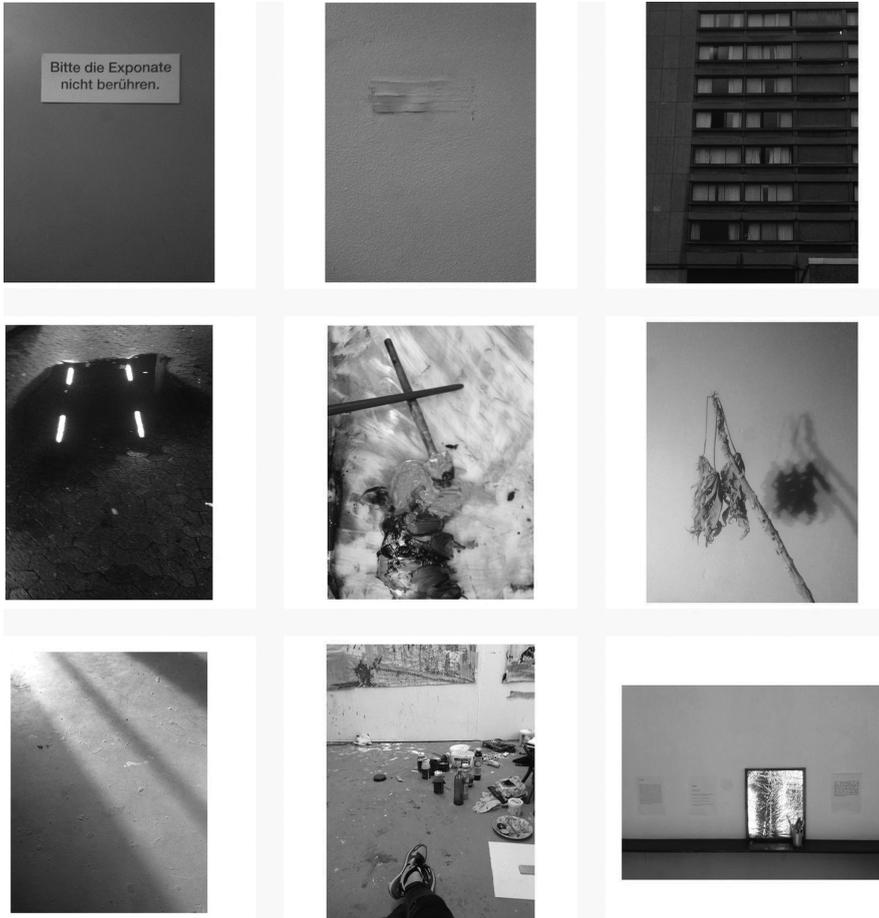


Abb. 6: Instagram Beiträge von November – Dezember 2017.

und von dieser Einsicht ist auch ihre Autorschaftsinszenierung auf Instagram geprägt. Ja, wenn man vor diesem Hintergrund die oben skizzierte Verlorenheit von Gwen und Charles in digitalen Welten betrachtet, zeugt letztlich auch der Roman davon, wenn auch mit deutlich subtilerem hyperironischen Gestus.

Aus diesem Aspekt leitet sich unsere zweite Beobachtung ab. Zwischen Instagram und literarischem Werk lassen sich einige Querverbindungen erkennen, d. h. Instagram dient Krusche nicht nur der habituellen und autorschaftlichen Selbstinszenierung, sondern auch der textuellen, oder genereller: der ästhetischen. Letztlich zeigt sich darin ein transmediales Kunstverständnis, in dem Bilder und Texte, digitale und klassisch-literarische Medien ein transmediales Gesamtkunstwerk erge-



Abb. 7: Instagram Beiträge von September – Dezember 2021.

ben. Im ersten Post etwa, der am 11. Juli 2018 den ersten längeren literarischen Text in ihrem Account enthält, heißt es unter einem Einmachglas voller blauer Farbe:

Ich hab da was für dich, sagt das Leben, ein Glas voller Melancholie / Und ehe ich mich ver-
 sehe, kracht der Himmel zusammen und ich laufe mit dem Glas und dem ganzen Gewicht
 durch eine brüchige Gegend, nichts hält, was es verspricht, nichts hält und nichts ver-
 spricht. Flankiert von zerfallender Zärtlichkeit, Schutthaufen von Menschlichkeit. [...] / Ich
 will dein Glas nicht, sage ich zum Leben. / Das Leben zuckt mit den Schultern. Keine Rück-
 nahmegarantie, sagt es [...]. (Abb. 9)

Nun gilt Blau nicht erst und nicht nur wegen der englischen Umschreibung ‚feeling blue‘ als Großmetapher für Melancholie, diese synästhetische Umschreibung hat bekanntlich eine lange literarische Tradition, um die es uns hier aber nicht gehen

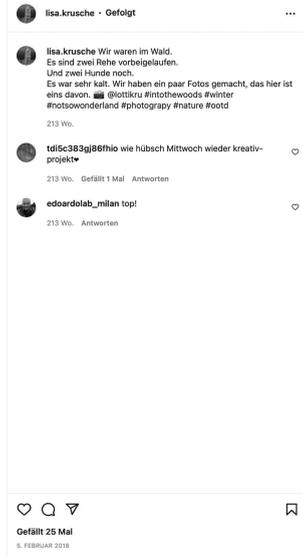


Abb. 8: Instagram, 5. Februar 2018, <https://www.instagram.com/p/Be1jho2IMUr/>.



Abb. 9: Instagram, 11. Juli 2018, https://www.instagram.com/p/BIGStf_I38Q/.

soll. Bedeutsamer ist, dass die Blau-Melancholie eines der zentralen Leitmotive von Krusches Debütroman ist und fortan ein wichtiges Leitmotiv für die paratextuelle Ausgestaltung und Bewerbung des Romans wird, zu der der Instagram-Account auch gezählt werden muss. Die Hauptfigur Gwen, die bezeichnenderweise blaue Haare hat, thematisiert im Roman wiederholt die durch die Identitäts- und Kommunikationsproblematik der sozialen Medien hervorgerufene Vereinsamung als „deep space blue“, in Anspielung auf die blauschimmernden Handydisplays. Der das Internet symbolisierende Displayschimmer ist hier gerade kein aufklärerisches Licht, diese Utopie des Informationszeitalters ist in dieser Metapher erkennbar in die Dystopie des digital-medialen Inszenierungszwangs (und wohl auch der -sucht) verkehrt. Wir überspannen den Interpretationsbogen wohl nicht, wenn wir dieses *deep space blue* als eine systematische und generationenspezifische Weiterentwicklung der langen literarischen Tradition dieser Metapher verstehen. Solche intertextuellen Strukturanalogien zwischen der Bildästhetik des Instagram-Accounts und der Metaphorik in *Unsere anarchistischen Herzen* ließen sich noch um einige weitere, qualitativ indes ähnlich gelagerte Beispiele ergänzen (z. B. um die Funktion der Tiere und Pflanzen, genauer eines Hundes, eines Ponys, eines Stoff-Oktopusses und einer Bananenpalme für Charles). Strukturell etwas anders verhält es sich mit einer der wenigen sprachlichen Rückwirkungen vom Roman auf Instagram, wie sie sich in einem Post vom 5. Dezember 2021 und dem von Buchstabenperlen geformten Wort „UFF“ zeigt: „All the feels in drei Buchstaben, praktisches kleines Wörtchen. #uff #guteerfindung“ heißt es dazu in der Bildunterschrift (vgl. Abb. 7). Dieses „Uff“ ist eines der Emotionswörter, die auch Gwen und Charles im Roman immer wieder in dieser beschriebenen Funktion gebrauchen. Diese intertextuellen Verweise zwischen Instagram und Roman, die bildlichen Überblendungen zwischen Autorin und Protagonistinnen stehen aber im Fall von Krusche gerade nicht für eine autofiktionale Nähe zwischen dem Instagram-Ich der Autorin und literarischer Welt, sondern stellen vielmehr ‚hyperironisch‘ die Unmöglichkeit aus, hinter das postmoderne Simulakrum – wie eine frühere Zeit gesagt hätte – bzw. die sozial-mediale Performance-Ebene zu gelangen.

4

Kracht und Krusche inszenieren sich bei Instagram folglich jeweils durchaus analog zu ihrer sonstigen Autorschaftsinszenierung sowie zu ihren literarischen Schreibprogrammen. Typologisch konträr sind unsere beiden Beispiele indes, insofern Kracht seine in der Phase von Pop 2.0 und sozusagen in ‚klassischen‘ Medien eingeübte Inszenierungsstrategie aus gleichzeitiger Anwesenheit und Abwesenheit auf In-

stagram reproduziert, für Krusche und „Pop 3.0“ das visuelle Dispositiv der sozial-medialen Performance hingegen das Apriori der Selbst- und Weltwahrnehmung darstellt und dieses sodann im klassischen Medium der gedruckten Literatur thematisiert wird – letztlich handelt es sich werkgeschichtlich wie produktionsästhetisch um gegenläufige Bewegungen.

Darüber hinaus erscheint uns die Thematisierung von markenkultureller oder mediensemiotischer Oberflächlichkeit jeweils zentral und damit strukturanalog für sowohl Pop 2.0 als auch 3.0 zu sein. Die Inhalte, anhand derer dies diskutiert wird, mögen sich ändern, aber dass eine derartige kulturelle Oberflächlichkeit strukturell der zentrale ästhetische wie phänomenologisch-epistemologische Bezugspunkt von Pop wie von Popliteratur ist, daran ändert sich unserer Ansicht nach nichts. Pointiert gesagt: Was bei Kracht und Pop 2.0 die Barbourjacke, ist bei Krusche und Pop 3.0 das Hirn-Explosions-Emoji. Was ist dann aber so neu und anders an Pop 3.0? Eine Weiterentwicklung im Phänomen der „Hyperironie“ zu konstatieren, scheint uns ebenfalls etwas zu kurz zu greifen, denn auch Kracht ist nie ‚nur‘ einfach ironisch.⁶ Krusche hingegen erscheint uns auf eine Art hyperironisch, in der sich weniger eine Mischung aus Ernst und Ironie zeigt – wie die Hyperironie von Charlotte Krafft definiert wurde –, sondern vor allem eine ausgeprägte (elegische) Sehnsucht nach Authentizität und Nähe in Zeiten der sozialen Medien, in Zeiten also, in denen man der Oberflächlichkeit und Performance nicht mehr zu entkommen vermag: kein einfaches wahres Abfotografieren der Welt nirgends mehr.

Literatur

- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Engelmeier, Hanna. „Heiliger Narzissmus, unbändige Leidenschaft“. *Süddeutsche Zeitung*, 4. Juni 2021.
- Goetz, Rainald (Hg.). „Subito“. *Hirn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. 9–21.
- Goetz, Rainald. *Klage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Jürgensen, Christoph. „Kino für Leser. Zur Inszenierung von Autorschaft in Buchtrailern“. *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Zeichen des Medienwandels*. Hg. Steffen Martus und Carlos Spoerhase. München: edition text + kritik, Sonderband, 2018. 181–192.
- Jürgensen, Christoph, und Antonius Weixler (Hg.). *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Stuttgart: Metzler, 2021.
- Komfort-Hein, Susanne, und Heinz Drügh (Hg.). „Einleitung“. *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: Metzler, 2019. 1–14.

⁶ Vgl. exemplarisch dazu Pordzik, der Krachts Literatur eine „Ironie der Ironie“ (2013, 574) attestiert.

- Krafft, Charlotte. „Utopie der Hyperironie“. *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*. Hg. Joshua Groß, Johannes Hartwig und Andy Kassier. Fürth: Starfruit/Verlag für moderne Kunst, 2018. 166–189.
- Krusche, Lisa. „Eine Nuss aus Titan“. *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*. Hg. Joshua Groß, Johannes Hartwig und Andy Kassier. Fürth: Starfruit/Verlag für moderne Kunst, 2018. 98–104.
- Krusche, Lisa. *Unsere anarchistischen Herzen*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2021.
- Martínez, Matías, und Antonius Weixler. „Selfies und Stories. Authentizität und Banalität des narrativen Selbst in Social Media“. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 8.2 (2019): 49–67.
- Penke, Niels. „#instapoetry. Populäre Lyrik und ihre Affordanzen“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Themenheft *Medien der Literatur* 3 (2019): 451–475.
- Pordzik, Ralph. „Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts ‚Imperium‘“. *Zeitschrift für Germanistik* 23.3 (2013): 574–591.
- Röttel, Ronald. „Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht: Zitate, Cover, Autorfiguren“. *Christian Krachts Ästhetik*. Hg. Heinz Drügh und Susanne Komfort-Hein. Stuttgart: Metzler, 2019. 45–55.
- Schumacher, Eckhard. *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Warhol, Andy. „POPism. Meine 60er Jahre“. *Texte zur Theorie des Pop*. Hg. Charis Goers, Stefan Greif und Christoph Jacke. Stuttgart: Reclam, 2013. 142–155.

