

Magdalena Elisabeth Korecka und Henrik Wehmeier

Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden

1 Einleitung

Instagram ist zu einem zentralen Ort in der gegenwärtigen Lyriklandschaft geworden: Instapoetry erreicht Millionen von Leser:innen und nimmt zugleich immer stärkeren Einfluss auf den Buchmarkt. Als Onlineplattform bringt Instagram aber auch eigene Erscheinungs- und Präsentationsformen mit sich, die sich signifikant vom traditionellen Buchformat unterscheiden. Einer dieser zentralen Unterschiede ist die Rolle von Paratexten: Instapoetry ist in ein Plattforminterface eingebunden, das die lyrischen Texte prominent mit paratextuellen Elementen wie Profilnamen und -bild, Selbst- und Fremdkommentaren und plattformspezifischen Bestandteilen wie Like-Buttons und Hashtags verknüpft. Die Selbstkommentare übertreffen die Länge des Gedichts oftmals um ein Vielfaches, Hashtags vernetzen die Gedichte jenseits klassischer Ordnungsmuster von Lyrikanthologien und binden sie in die individuellen, dynamischen Hashtag-Feeds der Nutzer:innen ein.

Die Paratexte spielen somit eine zentrale Rolle für die Rezeption von Instalyrik, wie wir im Folgenden aufzeigen möchten. Um die spezifischen Funktionen dieser Paratexte zu untersuchen, muss die Relation von Paratexten und Interfaces grundsätzlich reflektiert werden: Welche Elemente prägen die Interfaces sozialer Medien wie Instagram und wie kann Gérard Genettes Typologie von Peri- und Epitexten auf sie adaptiert werden? Notwendig ist hierfür der Rückgriff auf Theorien der *Platform* sowie *Interface Studies*, die entlang des Begriffs der Schwelle in einen produktiven Dialog mit Paratext-Theorien gebracht werden, um die formale Funktionalität der Genette'schen Behauptung in der Instapoetry aufzuzeigen (2.).

Das Instagramprofil von Rupi Kaur, Anfang der 2020er Jahre die erfolgreichste Instalyrikerin, zeichnet sich durch einen umfassenden Einsatz dieser paratextuellen Elemente aus. Die Analyse eines Gedichtposts von Kaur zeigt beispielhaft auf, wie die textimmanente lyrische Subjektivität mit epitextuellen Selbstinszenierungen, auktorialen Erklärungen, infrastrukturellen Einbettungen in die Plattform und reagierenden wie kommentierenden Rezipierenden kombiniert wird. Aus diesem

Grund müssen die zuvor entfalteten medien- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätze in einen Austausch mit lyriktheoretischen Problematisierungen des Begriffs des *lyrischen Ichs* gebracht werden (3.). Davon ausgehend wird anhand des Instagramprofils der amerikanisch-koreanischen Dichterin Kyunghee Kim aufgezeigt, wie die paratextuellen Praktiken der Instapoetry an der Schwelle von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken, Plattforminterface und Rezipierenden operieren. Genette'sche Theorie wird also um eine soziale Ebene erweitert. Die Epitexte befördern aus einer kulturwissenschaftlichen und postkolonialen Perspektive einerseits autobiografische Interpretationen und sorgen für eine Sichtbarkeit marginalisierter Identitäten im hegemonialen Diskurs, sind andererseits aber in ihren essentialisierenden Tendenzen zu thematisieren, wie abschließend diskutiert wird (4.).

2 Außerhalb des Buches: Epitext und Interface

Die Veröffentlichung von Gedichten auf Instagram geht mit einer Einbettung in mediale Oberflächen einher, die vielfältige neue paratextuelle Praktiken mit sich bringen. Die Formen und Formate der Instapoetry bestehen jedoch keineswegs nur aus *Text* im traditionellen Sinn, sondern umfassen multimodale (*Para*-)Textualitäten. Mit Textualitäten sind hier die unterschiedlichen Platformeigenschaften oder Features gemeint, wobei eine Spannung zwischen der Rezeption von Schrift als Text und der Hervorkehrung ihrer Visualität in Form z. B. einer analog anmutenden Typografie besteht.¹ Die Schrift wird, mit Rückgriff auf Lori Emersons Theorie des *Reading Writing* gedacht, nicht nur von den Leser:innen, sondern auch von Algorithmen gelesen.² Emerson spricht von einer zirkulären Lese- und Schreibpraxis, Algorithmen produzieren Text und sind zugleich konstant damit beschäftigt, Texte zu verarbeiten, zu bewerten und miteinander in Relation zu bringen, demnach also zu *lesen*.³ Die Rezipierenden wiederum lesen klassische

1 Tanja Grubnic verhandelt z. B. das Phänomen der Nostalgie-Ästhetik („nosthetics“) auf Instagram in ihrem Beitrag *Nosthetics. Instagram poetry and the convergence of digital media and literature*. In: *Australasian Journal of Popular Culture* 9 (2020), H. 2, 145–163.

2 Vgl. Lori Emerson: *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis 2014, xiv.

3 Vgl. Emerson: *Reading Writing Interfaces*, xiv. Emerson definiert die dynamische und vernetzte Bewegung des *Reading Writing* im englischen Original als „the practice of writing through the network, which as it tracks, indexes, and algorithmizes every click and every bit of text we enter into the network, is itself constantly reading our writing and writing our reading“. Außerdem lassen sich die Bildunterschriften, die sogenannten *Captions*, wie auch die Kommentare der

Textelemente in den Wörtern und Versen der Gedichte, begegnen aber eben auch den doppeldeutigen und gleichzeitig als Bild und Text existierenden „Schriftbildern“⁴ der Instapoems. Die einzelnen Elemente der Instapoems bewegen sich somit an der Schwelle zwischen Bild und Text, sind miteinander genuin vernetzt und müssen als Gesamtheit in der Analyse beachtet werden.

Im Sinne und als ein kleiner Beitrag zu einer Plattformbiografie von Instagram soll hier kurz beleuchtet werden,⁵ aus welchen Elementen ein Instagramprofil und damit ein Instapoem samt Paratext besteht. Die Methode der Plattformbiografie (*Platform Biography*) versteht laut den Medienwissenschaftlerinnen Jean Burgess und Nancy Baym die Plattformgeschichte und ihre Narrative als Zusammensetzung ihrer „Materialitäten, soziale[n] Beziehungen und Events“.⁶ Zur Geschichte der materiellen Oberflächen gehört auch die Darstellung der aktuellen Hauptfunktionen von Instagram. Die visuell orientierte Plattform umfasst sogenannte Features, also Merkmale oder Eigenschaften, die ihre optische Erscheinung prägen: Zu nennen sind hier der Profil- oder Username, das Location-Tag (Ortsanzeige) über dem Foto oder gerahmten Text, die *Captions* (Text unter dem Profil), die Hashtags und der Kommentarbereich. Diese Elemente fungieren alle als Paratexte, die Gedichte kontextualisieren und ihre Rezeption beeinflussen. Sie variieren je nach Beitragsart. Unterscheiden sollte man hier zwischen einem einzelnen, *klassischen* Post, dem Reel-Format (also kurze Videos in einer eigenen Kategorie) und den Stories (also Bildern oder maximal 60-sekündigen Videos, die nach 24 Stunden verschwinden).⁷ Ein Instagrambeitrag kann sich somit aus heterogenen Elementen zusammenset-

User:innen ebenso von Algorithmen als Text lesen. Hiermit wäre außerdem gemeint, dass eine Wort-für-Wort-Textsuche in gängigen Suchmaschinen direkt Kommentare von Rezipierenden sowie die *Captions* auf Instagram anzeigen würde. Im Unterschied dazu ist der Gedichtstext Teil des visuellen Bildes bzw. Fotos und somit üblicherweise nicht durch eine einfache Textsuche über Suchmaschinen auffindbar.

4 Die Doppellogik von Schrift und ihrer Eigenschaft, als Bild visuell betrachtet und gelesen werden zu können sowie als Zeichensystem, das sich solch einer Sichtung entzieht, verhandelt der von Susanne Strätling und Georg Witte herausgegebene Sammelband *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006.

5 Weite Teile dieses Textes entstanden für eine Tagung im September 2022, die folgenden Analysen widmen sich also der Plattform Instagram zum damaligen Zeitpunkt. Die Plattform hat sich seitdem verändert; dieser Text versucht jedoch grundsätzliche Überlegungen zur Relation von Paratext und Plattform zu entfalten.

6 So behaupten Jean Burgess und Nancy Baym: „[T]he platform biography approach provides the foundation for a dynamic empirical approach that generates a narrative of change weaving together the stories of material objects, social relations, and events [...]“ (Twitter. A Biography. New York 2020, 27–28).

7 Stories können auch dauerhaft angezeigt werden, wenn sie als *Highlight*, also in einem kreisrunden Format, thematisch und fortwährend auf der Profilseite abgespeichert werden.

zen. Instagram verfügt in der aktuellen Version über zwei Formen von Feeds: Während sich der Feed mit den Posts räumlich-vertikal durch die Scrollbewegung der User:innen und die algorithmische Ordnung entfaltet, differenziert sich der Story Feed horizontal in einer, nicht von der User:in festgelegten, zeitlichen Ordnung aus. Hinzu kommt die Profilseite, die als (oftmals) ästhetisch konzipierte Sammlung von Inhalten beschrieben werden kann, die sich im Fall von Instapoet:innen z. B. aus Gedichten, Porträtfotos, aber auch Screenshots von Zeitungsartikeln und Interviews zusammensetzt.

Das Interface von Instagram wirft damit die Frage auf, wie Genettes auf Bücher fokussiertes Konzept von Peri- und Epitexten auf sie angewandt werden kann.⁸ So orientiert sich Genette an der Grenze des Buches, um zwischen Peri- und Epitexten zu differenzieren.⁹ Bei der Instapoetry ist jedoch die Grenze des Werkes deutlich schwerer zu bestimmen, da sich Netzliteratur im Allgemeinen, wie Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer ausführen, „nur flüchtig als Knoten in komplexen Netzwerken aus rechnenden Maschinen, diversen Interfaces und kommunizierenden Personen materialisieren“.¹⁰

Die Gedichte der Instapoetry erscheinen mit einer Reihe von Paratexten, die ursprünglich parallel zur Polaroid-Fotografie als Annotationen zu einem Foto gedacht waren.¹¹ In ihrer oftmaligen Veröffentlichung in Buchform erscheinen die Gedichte allerdings ohne diese Elemente (wie z. B. *Captions* oder Kommentare). Die Buchpublikation ist dabei nicht der Erstveröffentlichungsort – üblicherweise erscheinen die Gedichte erstmals in einer anderen medialen Konstellation und nach-

⁸ Annika Rockenberger weist auf eine gewisse Begriffsunschärfe bei Genette hin, gestehe Genette selbst eine mehrdeutige Verwendung von Begriffen wie *Paratext* oder *Paratextualität* ein, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter diskutiert werden soll. Vgl. „Paratext“ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: *Philologie im Netz* 76 (2016), H. 2, 21–60, hier: 24.

⁹ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989, 12. Vgl. auch Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 31.

¹⁰ Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer: Einleitung. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–8, hier: 4. Gleichmaßen fragen Nadine Desrochers und Daniel Apollon nach dem Einfluss der Digitalisierung auf den Textbegriff: „The term ‚text‘, or any new term chosen to replace it in the digital context, should also address a rapidly changing and evolving population of dynamic objects performing various well-known and less well-known functions in the construction of meaning. The expanded notion of text applies particularly to computer games and various cultural products that include highly fluid, haptic, kinetic, or biosensory aspects.“ (Introduction. In: *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*. Hg. von dens. Hershey und Pennsylvania 2014, xxix–xxxix, hier: xxii.)

¹¹ Vgl. Tama Leaver, Tim Highfield und Crystal Abidin: *Instagram Social Media Visual Cultures*. Cambridge et al. Medford 2020, 57.

träglich in einem Buch.¹² In ihrer gedruckten Form werden sie von User:innen dann oftmals abfotografiert und als Bild wieder auf Instagram hochgeladen, sprich remediatisiert.¹³ Niels Penke bezeichnet diesen Mechanismus als „ewige Rückkopplungsschleife“.¹⁴ In anderen Fällen werden dieselben Texte in einem sich unterscheidenden Designformat digital erstellt und zu einem anderen Zeitpunkt wiederum in differenten Text-Illustrations-Kombinationen hochgeladen. Dieses zweite Hochladen geht dann ggf. mit neuen *Captions*, neuen Kommentaren und Profilnamen sowie -bildern einher. Damit offenbart sich eine merkwürdige Ambivalenz: Einerseits sind diese Paratexte an das Gedicht gebunden, befinden sich im direkten „Umfeld des Textes“.¹⁵ Andererseits löst sich das Instapoem immer wieder von diesen Paratexten, wenn diese beispielweise keinen Eingang in die Buchpublikation der Gedichte finden oder von den User:innen remediatisiert werden.

Die Vermischung von Primär- und Paratext im gleichen Interface¹⁶ fordert für Laura Piippo grundsätzlich Genettes Konzept heraus: „In general, the distinction between textuality and paratextuality seems to leak when the shared and referred texts and sources are embedded in the same interface.“¹⁷ Es stellt sich somit die Frage, wie Genettes Typologie auf Instagramprofile übertragen werden kann. Bei vielen Gedichtposts sind etwa der Autor:innenname und auch manchmal Gedichttitel auch Teil des Posts selbst. Genette zählt beides jedoch zu den Peritexten. Gleichfalls benennen Johannes Paßmann, Lisa Gerzen, Anne Helmond et al. Elemente wie den Profilnamen oder den Likebutton als Peritexte, die von den Plattformen wie Verleger:innen betreut werden.¹⁸ Zu fragen ist also, ob die Paratexte von Instagramprofilen analogisch zum Buch modelliert werden können: Ob etwa der Post als die Buchseite mit Primärtext aufzufassen ist, die *Captions* als Vor- und Nach-

12 Hier soll kurz angemerkt werden, dass die Plattform-Buchbewegung einer weitaus größeren Diskussion und Argumentation benötigt, um fassen zu können, wie die Instapoetry sich medial verändert beziehungsweise ob und inwiefern dieses literarische Phänomen in einer Genre-Terminologie als Instapoetry zu fassen ist.

13 Vgl. Jay Bolter und Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA, und London 2001, hier: 44–50.

14 Niels Penke: #instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), H. 3, 451–475, hier: 469.

15 Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, 12.

16 Für Genette ist diese materielle Trennung in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Peri- und Epitexten wichtig. Vgl. Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, 328.

17 Laura Piippo: Rinse, Repeat. Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage Retweeted. In: *Image & Narrative* 20 (2019), H. 2, 51–68, hier: 61.

18 Vgl. Johannes Paßmann et al.: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: *Das Formular*. Hg. von Peter Plener, Niels Werber und Burckhardt Wolf. Berlin 2021, 307–323, hier: 308–309, 317.

wort und Profilnamen und -bild schließlich als eine Art Umschlag. Eine derartige Übertragung des Konzepts bringt jedoch die Gefahr mit sich, die medialen Differenzen zwischen Buch und Onlineplattform zu übergehen. So merkt Annika Rockenberger kritisch an, dass die Etablierung neuer funktionaler Äquivalente klassischer Paratexte in den sozialen Medien abweichende Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen reflektieren müsse.¹⁹ Onlineplattformen sind im Kontrast zum (gedruckten) Buch im stetigen Wandel und gehen vermehrt mit neuen (menschlichen und nichtmenschlichen) Akteur:innen einher,²⁰ weswegen ein Vergleich auf funktionaler Ebene produktiver erscheint.

Die Paratexte von Social-Media-Profilen sind stark von den Affordanzen der Plattformen abhängig. Der Begriff der Affordanzen bezieht sich dabei darauf, wie „Objekte Handlungen für sozial situierte Subjekte gestalten“ und wie sie diese „ermöglichen und einschränken“.²¹ Problematisch ist hier, wenn die konzeptuelle Unterscheidung zwischen Affordanzen und Paratextualitäten, demnach Paratexten in der Form der unterschiedlichen Textualitäten, in der Literatur außer Acht gelassen wird.²² Affordanzen setzen sich hier aus Paratexten (als formale Elemente) und den medialen und digitalen Fähigkeiten der User:innen zusammen, von denen sie beeinflusst sind und die sie zugleich prägen. In ihrer Relationalität implizieren sie mögliche Nutzungen und Praktiken.²³ Beispielsweise ermöglicht das paratextuelle Element des Hashtags die Affordanz des Netzwerkens, des Archivierens oder die Affordanz einer kritischen Kommentierung – abhängig etwa von der jeweiligen *Media Literacy* der Nutzer:innen und der Einbettung dieses Elements auf der Plattform selbst. In dem Begriff der Affordanz ist somit immer die Möglichkeit einer Nutzung implizit, deren tatsächliche Ausführung durch die vorliegenden paratextuellen Praktiken und stringenten bzw. offenen Plattformrahmungen und durch die gegenseitige Beeinflussung von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur:innen sichtbar wird.²⁴ Diese Handlungsmacht in der optionalen Verwendung ist dabei

19 Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 31.

20 Natürlich spielen auch nichtmenschliche Akteur:innen in einigen, digital angebundenen Buchpublikationen außerhalb der Instapoetry vermehrt eine Rolle, wie die Verwendung von QR-Codes in „Halb Taube Halb Pfau“ von Maren Kames (2016). Dies ist aber eine Entscheidung der Autor:innen und Verleger:innen. Literatur auf Instagram und anderen Social Media-Plattformen kann solchen nichtmenschlichen Akteur:innen per se nicht entgehen.

21 Vgl. Jenny Davis: *How Artifacts Afford*. London und Cambridge 2020, 18–22. [eigene Übersetzung]

22 Vgl. Piippo: Rinse, Repeat, 63.

23 Vgl. Davis: *How Artifacts Afford*, 22. Für eine detaillierte Diskussion des Affordanzbegriffes kann u. a. Taina Buchers und Anne Helmonds Artikel *The Affordances of Social Media Platforms*. In: *The SAGE Handbook of Social Media*. Hg. von Jean Burgess, Alice Marwick und Thomas Poell. Los Angeles et al. 2018, 233–253 herangezogen werden.

24 Vgl. Bucher und Helmond: *The Affordances of Social Media Platforms*, 249–250.

konstant abhängig von hegemonialen Verhältnissen auf Plattformen, d. h., dass auch beachtet werden muss, *wer* von bestimmten Affordanzen profitiert oder *wie* diese durch Paratexte in der Praxis Anwendung finden.²⁵ Instapoetry kann unter Berücksichtigung von Paratexten und der Affordanztheorie folglich als plattformisierte Lyrik bezeichnet werden. Es handelt sich um eine Dichtung, die in das „Ökosystem aus Diensten und Services“ der Plattform eingebunden ist, das sich wiederum aus „expressiven Inhalten“ und dem „Verstehen von Individuen und Kohorten von User:innen“ zusammensetzt.²⁶

Diese Abhängigkeit von der Plattform zeigt sich beispielsweise, wenn große Umbrüche im Interfacedesign zum Verschwinden von Paratexten führen oder neue Formen etablieren. Instagram hat seit seiner Einführung 2010 diverse Veränderungen erfahren. Bezogen auf die Präsentation von Posts im Feed fällt beispielsweise auf, dass sich die *Captions* in früheren Versionen durch die Verwendung von blauer Schriftfarbe und fetter Schrift noch deutlicher vom Foto abgrenzten.²⁷ Das gegenwärtige, minimalistisch-dezente Design schwächt diese Abgrenzung dagegen potenziell ab. Direkt unter dem Bild werden zudem statt Schrift jetzt ikonische Buttons gezeigt. Diese Tendenzen verstärken sich durch neue Formate wie durch die *Stories*, die oftmals schriftliche Kommentare direkt in das Bild oder Video einbinden.

Die Interfaces der Plattformen beeinflussen also die Gestaltung der Posts sowie der Profilseiten. Sie können z. B. eine Begrenzung der Länge der Paratexte vorgeben oder neue Schriftfarben oder Filter für die Fotobearbeitung zur Verfügung stellen. Insbesondere legt Instagram die Typografie der Paratexte fest (im Unterschied zu der typografischen Gestaltung der Instapoems selbst).²⁸ Die Plattformen sind demnach, wie Jan Distelmeyer grundsätzlich zu Interfaces ausführt, gleichzeitig ermächtigend und restringierend, da sie technische Prozesse bedienbar machen, aber auch verbergen.²⁹ Instapoet:innen haben keinen Zugriff auf die

²⁵ Vgl. Davis: *How Artifacts Afford*, 56. Beispielsweise werden paratextuelle Elemente, zum Beispiel Hashtags, unterschiedlich behandelt. Die Plattform TikTok unterdrückt LGBTQ+-Inhalte (u. a. in Form von Hashtags), wie Ellen Simpson und Brian Seeman in einer Studie zu TikTok untersuchten: *For You, or For „You“?: Everyday LGBTQ+ Encounters with TikTok*. In: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction* (2020), H. 4, 1–34.

²⁶ Vgl. Burgess und Baym: *Twitter. A Biography*, 22. [eigene Übersetzung]

²⁷ Die Veränderungen des Interfaces-Designs von 2010 bis 2016 sind z. B. von Ali R. Tariq dokumentiert: *On Instagram's Inverted UX Iceberg*. URL: <https://blog.prototypr.io/the-future-of-instagram-and-its-inverted-ux-iceberg-4013b15368f6>. Weblog 2017 (12.10.2022).

²⁸ Vgl. Jannis Androutopoulos und Florian Busch: *Register des Graphischen*. Skizze eines Forschungsansatzes. In: *Register des Graphischen*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2020, 1–31, hier: 11–12.

²⁹ Vgl. Jan Distelmeyer: *An/Leiten. Implikationen und Zwecke der Computerisierung*. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken 17 (2017), H. 2, 37–53, hier: 46.

grundsätzliche Programmierung der Plattform, sondern operieren nur am *Frontend*. Die Betreiber:innen der Plattformen nehmen daher u. a. durch die technische Programmierung Einfluss auf die Paratexte.

Die stetigen Veränderungen, die die Plattform-Interfaces erfahren, betreffen auch alle älteren Posts, die damit plötzlich anders erscheinen können als von der Autor:in ursprünglich veröffentlicht. Das bedeutet z. B. auch, dass die Forschung etwa bei älteren Posts auf Instagram reflektieren muss, dass diese heute anders auftreten als bei ihrem ursprünglichen Erscheinen. In den meisten Fällen können die alten Designversionen annäherungsweise über Tools wie die *Wayback Machine* rekonstruiert werden, falls sie archiviert vorliegen.³⁰ Digitale Quellen zeichnen sich somit durch eine hohe Fluidität und eben auch Vergänglichkeit aus, da z. B. die Posts von Instapoet:innen nicht unbedingt in all den verschiedenen Designversionen dokumentiert sind. Hinzu kommt, dass Interfaces heutzutage in der Regel responsiv sind und ihre Erscheinung grundsätzlich vom *Device* abhängt, mit dem sie aufgerufen werden. Die Onlineplattform erscheint anders, je nachdem, ob wir sie auf einem Smartphone oder einem Laptop aufrufen. Gleichfalls können z. B. die Farbwerte je nach Browser, je nach Displayeinstellung etc. variieren. Auch hier steht die Forschung vor dem Problem, nicht immer alle *Devices* und zugehörigen Darstellungsoptionen durchprobieren zu können. Zugleich müssen die Veränderungen unserer medialen Umwelten reflektiert werden, wie Francesco Casetti anhand der Orte des gegenwärtigen Kinos aufzeigt:

[E]s ist eben nicht mehr nur die Kinoleinwand, sondern auch – und vor allem – der Bildschirm meines Fernsehers, meines DVD-Abspielgerätes, meines Computers, meines iPods oder meines Smartphones; der Bildschirm im Bahnhofwartesaal, im Flugzeug, im Autobus, ja im Auto; der Bildschirm in der Kunstgalerie oder im Museum [...]. Es ist also legitim zu fragen, ob das Kino überhaupt noch existiert oder ob es nicht schon längst – der Konvergenz sei dank – in einer undifferenzierten Welt der Medien aufgegangen ist.³¹

Was Casetti hier anhand des Kinos beschreibt, trifft auch auf die Instapoetry zu: In der Gegenwart begegnen uns immer neue Formen von Displays (wie z. B. Smartwatches oder VR- und AR-Brillen), die potenziell immer auch zum Begegnungsort mit Lyrik werden können. Dies hat auch einen maßgeblichen Einfluss auf die Paratexte: Je nach Displaygröße sind Posts (mit Gedichttext) und Paratext mal simultan sichtbar, mal müssen diese zusätzlichen Teile eines Instapoems „ausgeklappt“ werden, mal muss zu ihnen gescrollt werden, mal präsentieren *De-*

³⁰ URL: <https://archive.org/web/> (10.10.2022).

³¹ Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19 (2010), H. 1, 11–35, hier: 15.

vices nur eine reduzierte Ansicht und verzichten scheinbar auf paratextuelle Elemente. Überspitzt ließe sich also formulieren, dass die beständige Veränderung die einzige Konstante von Social-Media-Plattformen wie Instagram ist. Diese beständigen Veränderungen des Interfacedesigns, aber auch die Situiertheit durch das jeweils verwendete *Device*, beeinflussen maßgeblich die Anzeige, Produktion und Rezeption der Paratexte.³² Annäherungsweise können lediglich Trends ausgemacht werden, etwa die gegenwärtige Orientierung hin zu vertikalen, audiovisuellen Formen wie zu Videos und dem Reel-Format auf Instagram. Eine spannende Frage ist z. B., wie kontinuierlich Instapoetry-Posts ihre Statik durch Plattformveränderungen, algorithmische Interventionen sowie sich daran anpassende Produktionspraktiken der Autor:innen reduzieren und dynamischer werden, indem sie mit Bewegtbild, demnach Video- und Audioelementen sowie Körperlichkeit und Stimme, arbeiten. Es wäre auch zu untersuchen, ob und wie sich eine Tendenz zu Lyrik im Story- oder Reelformat beobachten lässt.

All die genannten Aspekte lassen die der Genette'schen Theorie inhärente Analogie zum Buch immer schwieriger werden: Wo kann bei Instapoetry überhaupt eine Grenze zwischen Werk und Paratext gezogen werden? Niels Penke sieht etwa im Falle Rupi Kaur ihr Profil mit der strengen Alteration zwischen Gedicht- und Porträtfoto als das eigentliche Kunstwerk an.³³ Diese Makroperspektive auf das Profil übergeht allerdings, dass die Posts von Kaur in der Regel als Teil der jeweils individuellen Feeds von Nutzer:innen erscheinen und damit nicht nur in Relation zu den anderen Posts von Kaur stehen. Gleichfalls scheint uns die von Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansma präsentierte Bezeichnung von Profilnamen als Peritexte insofern problematisch bzw. unzulänglich, da, wie bereits geschildert, ein „innerhalb“, d. h. eine Grenze des Werkes, schwer auszumachen ist. Dies ist der Fall, weil Instapoetry über eine schier unbegrenzte Anzahl von Bildschirmen zirkuliert und die Paratexte in ihrer Erscheinung, aber auch in ihrem Umfang (historisch) stark divergieren können. Entsprechend tendieren wir dazu, von Epitexten zu sprechen, die Genette in seiner Typologie offener und dynamischer skizziert. So attestiert er Epitexten eine Zirkulation im freien Raum, d. h. in einem „virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum“.³⁴ Zugleich schreibt er ihnen sehr heterogene Funktionen und eine Eröffnung vielfältiger Diskurse zu, die nicht immer der Kommentierung des Primärtextes dienen.³⁵ Auch diese Offenheit in der Funktionsbestimmung bietet sich für die *Captions* auf Social-Media-Plattformen an, deren

32 Vgl. Leaver, Highfield und Abidin: Instagram Social Media Visual Cultures, 176–181 (Instagram-Timeline).

33 Vgl. Penke: #instapoetry, 446–447.

34 Genette: Paratexte, 328.

35 Vgl. Genette: Paratexte, 330.

thematischer oder auch formaler Bezug zum Gedicht sehr unterschiedlich sein kann. Damit ist z. B. gemeint, dass diese Stellungnahmen zum Gedicht im Sinne einer inhaltlichen Interpretationssteuerung³⁶ als auktoriale Ergänzung gesehen werden können. In anderen Fällen bestehen diese aus Hashtags, auf die als genuin digitales Phänomen an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.³⁷

Dass es grundsätzlich sinnvoll ist, hier von Epitexten zu sprechen, zeigt sich auf Ebene der Funktionen. Genette sieht Epitexte (wie alle Paratexte) nicht als Schranke oder undurchlässige Grenze, sondern als Schwelle an.³⁸ Gleichfalls charakterisieren Tobias Matzner und Christian Schulz Interfaces als Schwellen, nicht als Schnittstellen. Durch diese Benennung wollen sie zum Ausdruck bringen, dass, bezogen auf Social-Media-Plattformen, die Interaktionen zwischen Mensch und Technik auf dem Interface stattfinden.³⁹ Der Begriff der Schwelle soll demnach aufzeigen, dass hier eine *unbestimmte Zone* humaner und nichthumaner Interaktionen besteht, setzt sich die spezifische Erscheinung von Feeds aus dem Feedback der User:innen, der technischen Programmierung und der algorithmischen Filterung zusammen.⁴⁰

Der Begriff der Schwelle ist also produktiv, um Genettes Bindung von Epitexten an Autor:innen und Verleger:innen⁴¹ um weitere Akteur:innen wie z. B. die Plattformbetreiber:innen zu erweitern. Es ändern sich auch die Adressat:innen der Paratexte, sind es nicht nur die Leser:innen, die die Epitexte rezipieren, sondern, wie

36 Interpretationen und klassische Stellenkommentare, wie in den *Captions* der Instapoetry, sind bei Till Dembeck et al. ebenfalls Epitexte aufgrund ihrer Funktion ein zusätzliches inhaltliches „Verständnis“ und eine „ästhetische Wertung“ der Texte zu vermitteln. Vgl. Epitexte. In: Handbuch der Medien der Literatur. 518–535, hier: 518–521. In der Instapoetry ist vor allem der erste Punkt, eine inhaltliche Steuerung, in den von den Autor:innen selbst geschriebenen *Captions* relevant.

37 Oder dass die *Captions* z. B. auch schlicht ein unspezifischer Werbetext sein können. So verzieht der Instapoet R. M. Drake seine Posts oftmals mit Beschreibungen wie: „Hi loves, there's a super sale going on right now on Amazon for „BUT IN THE END, YOU JUST HAVE TO LET GO“ it's on sale for 10 bucks! Hurry up before the sale ends. It's available via the link on my bio!!“ (R. M. Drake (@rmdrk): Instagram-Post vom 29. Juli 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/Cgk31Y9tYIP/> (10.10.2022).)

38 Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 23.

39 Vgl. Christian Schulz und Tobias Matzner: Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken 20 (2020), H. 2, 147–164, hier: 147–148. Über die Verhältnisse von humanen zu nichthumanen Akteur:innen siehe Bruno Latours Actor-Network-Theory. (Vgl. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford 2005.)

40 Vgl. Schulz und Matzner: Feed the Interface, 149–153.

41 Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 25–28. Zur Problematisierung des Autorbegriffs im Konzept des Epitextes vgl. Natalie Binczek: Epistolare Paratexte: Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2014, 117–134, hier: 120–121.

bereits erwähnt, z. B. auch die Algorithmen der Plattform, die sie mit anderen Schlagwörtern semantisch abgleichen und auswerten.⁴² Epitexte wie die Ortsnennungen oder die *Gefällt mir* bzw. *Like*-Angaben, aber auch die epitextuellen Begleittexte sind somit immer auch Daten, die algorithmisch die weitere Verarbeitung der Anzeige von Gedichten beeinflussen.⁴³ Dieser Einsatz und diese Nutzung von Epitexten kann auch auf Reichweite und demnach Popularität ausgerichtet sein. Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansma sprechen in diesem Zusammenhang beispielsweise allgemeiner von „Popularitätsparatexten“.⁴⁴ Instapoetry ist demnach in ihrem Kern durch eine Logik der *Datafizierung*, also von einer *Big-Data*-Logik durchdrungen, von ökonomisch quantifizierbaren Einheiten, von Unsichtbarkeiten des *Backend* und auch von in Echtzeit übertragenen Informationen gekennzeichnet.⁴⁵ Dadurch erlangen Epitexte zugleich eine höhere Relevanz, da quantifizierbare Einheiten in Form von Likes z. B. die Sichtbarkeit und Distribution der Instapoems beeinflussen.

Wendet sich der Blick auf die Inhalte der Epitexte, sind es oftmals die Lyriker:innen selbst, die in diesen hervortreten. Profilbild und -namen erscheinen neben den Gedichten, die *Captions* geben häufig biografische Einblicke, Ortsangaben verorten sie und ihre Werke geografisch. Diese Selbstinszenierung der Autor:innen⁴⁶ scheint zugleich ein wichtiger Erfolgsfaktor der Instapoetry zu sein: Einige Lyriker:innen schaffen auf Instagram ihren Durchbruch, ihre zuvor bei Verlagen eingereichten Manuskripte wurden in namhaft Fällen abgelehnt.⁴⁷ Damit stellt sich die Frage, inwiefern Epitexte – etwa als Inszenierungsmittel – auf die für Instalyrik so zentrale Relation von Autor:inneninszenierung und lyrischem Subjekt Einfluss nehmen. Wie kann diese Schwelle, sprich das Zusammenspiel von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und medialer Einbettung, näher beschrieben werden?

⁴² Vgl. Emerson: *Reading Writing Interfaces*, xiv.

⁴³ Vgl. Vaidhyanathan, Siva: *Antisocial Media. How Facebook Disconnects Us and Undermines Democracy*. New York 2018, 55. Dies ist auch eine Tatsache, die in der Erforschung von Instapoetry beachtet werden sollte, es können z. B. bewusst Accounts mit kleineren Follower:innen-Zahlen gesucht werden, da diese weniger oft angezeigt werden.

⁴⁴ Paßmann et al.: *Formular und digitaler Paratext*, 320.

⁴⁵ José Dijck und Thomas Poell: *Understanding Social Media Logic*. In: *Media and Communication* 1 (2013), H. 1, 2–14, hier: 10–11.

⁴⁶ Selbstinszenierungsstrategien der Instalyriker:innen in Form von u. a. Hochglanzfotografien, die neben Gedichten gepostet werden, werden z. B. in Lili Pâquets Forschung zur Instapoetry bezüglich ihrer Vermarktung und ihrem *Self-Branding* verhandelt: Vgl. Lili Pâquet: *Selfie-Help. The Multimodal Appeal of Instagram Poetry*. *Journal of Popular Culture* 52 (2019), H. 2, 296–314.

⁴⁷ Die auf *Instagram* erfolgreiche Lyrikerin Nikita Gill berichtet im Interview beispielsweise von über 100 Verlagsabsagen. Vgl. Etan Smallman: *Poet Nikita Gill: „I worry about people getting tattoos of my work. What if I made a typo?“*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/10/poet-nikita-gill-i-worry-about-people-getting-tattoos-of-my-work-what-if-i-made-a-typo>. London 2022 (10.10.2022).

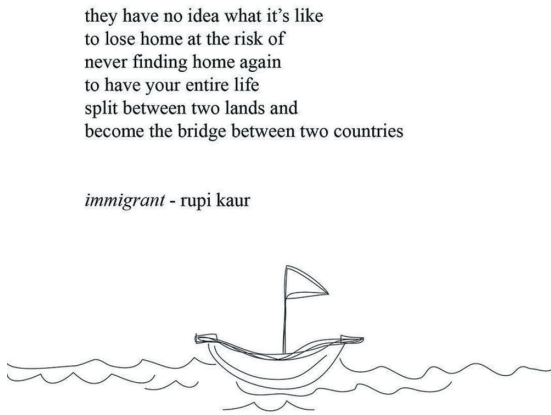
3 Lyrische Subjektivität: zwischen lyriktheoretischer Problematisierung und epitextueller Inszenierung

Um sich dieser komplexen Relation anzunähern, bietet sich ein Blick auf das Profil der schon erwähnten Instapoetin Rupī Kaur an, da diese populäre Lyrikerin eine Vorreiterin für den Einsatz epitextueller Praktiken innerhalb der Instalyrik ist. Am 8. Januar 2019 präsentierte Kaur ihr Gedicht *immigrant* auf ihrem Instagramprofil.⁴⁸ Die sechs durchgängig schwarz und kleingeschriebenen Zeilen des Gedichts auf weißem Hintergrund berichten zuerst von dem durch Verlust geprägten Prozess der Immigration und den damit einhergehenden, aufgeworfenen Herausforderungen des Lebens. Das Gedicht adressiert ein „they“, dem eine Ignoranz gegenüber den mit der Immigration und dem Leben zwischen verschiedenen Kulturen zusammenhängenden komplexen Erfahrungen vorgeworfen wird, somit einer konstruierten Gruppe von Nicht-Immigrant:innen, der sogenannten Mehrheitsgesellschaft. Am Ende des lyrischen Textes steht die Metapher einer Brücke zwischen zwei Staaten („countries“), die dem hervorgerufenen Bild des Aufgespalten-Seins zwischen zwei Ländern („lands“) positiv als ein verbindender Zwischenraum entgegengestellt wird.

Kaur illustriert ihre Gedichte oftmals mit selbst gestalteten, minimalistisch gehaltenen Zeichnungen (vgl. Abb. 1).⁴⁹ Gedicht und Zeichnung werden sowohl in den sozialen Medien als auch in den Buchpublikationen in der Regel zusammen veröffentlicht. In diesem Post nimmt die Zeichnung nicht die Metapher der Brücke auf, sondern zeigt mit einem Segelschiff ein anderes Verbindungsmedium. Im Zentrum steht damit stärker das Unterwegssein, welches das „Ankommen“ als einen abgeschlossenen Prozess gewissermaßen über Bord wirft und die Dynamik der eigenen Identität affirmativ in den Vordergrund stellt. Das kleine Segelschiff symbolisiert eine dynamische Bewegung des Hin- und Herschwankens, bedingt durch die Wellen des Ozeans. Weitergedacht steht es hiermit analogisch in Verbindung zur fließenden Verortung einer Person zwischen verschiedenen Kulturen bzw. Kon-

⁴⁸ Vgl. Rupī Kaur (@rupikaur_): Instagram-Post vom 8. Januar 2019. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (18.9.2022).

⁴⁹ Kaur bezeichnet den Stil der Zeichnungen selbst folgendermaßen: „I’d explain the style of illustrations I use with my poems as; childlike, and semi-scribbled“. They are simple enough that they don’t take away from the poetry. I chose this style because it created juxtaposition with the words. Where the poetry was very serious, very mature, and dealt with some heart wrenching topics, the free-handedness of the illustrations expressed this feeling of innocence.“ Simon & Schuster Canada: Rupī Kaur: The Poet Every Woman Needs to Read. URL: <https://booksandpublishing.tumblr.com/post/149081081359/rupi-kaur-the-poet-every-woman-needs-to-read>. Weblog 2015 (10.10.2022).



they have no idea what it's like
to lose home at the risk of
never finding home again
to have your entire life
split between two lands and
become the bridge between two countries

immigrant - rupi kaur



Abb. 1: Screenshot von einem Instagram-Post von Rupi Kaur am 8. Januar 2019 mit ihrem Gedicht „immigrant“. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (24.11.2022).

strukturen von kultureller Identität. Die paratextuelle Kommentierung kontrastiert neben dem eigentlichen Gedicht Erfahrungen im Globalen Norden, in Kanada, mit Erfahrungen im Globalen Süden, im Punjab, einer Region im Norden Indiens. Der Epitext der Autorin stellt folglich zwei Vorstellungen nationaler Identitäten gegenüber, versinnbildlicht durch soziokulturelle, äußerliche (visuelle Merkmale der Landschaft) und ethnische („i feel so goddamn canadian“) Benennungen sowie Erwähnungen von Race („i feel so brown when i'm in Canada.“), welche auch die damit einhergehenden monokulturellen Erwartungen in Form von Marginalisierung und Migrantisierung thematisieren. Diese werden durch eine Ansicht von hybrider kultureller Identität, die an den Grenzen beider nationalen Vorstellungen entsteht und lebt, durchbrochen. Diese Kennzeichnungen werden damit zum Sinnbild für Charakterisierungen der *Imagined Communities*:⁵⁰ der Vorstellungen von Gemeinschaften, entweder bezogen auf starre Konzepte von Nation(alismus) oder – dem entgegen – auf durch Migrationsbewegungen neu entstehende hybride Räume von internationaler Identität. Damit deutet sich einerseits die Vorstellung und Erfahrungsdarstellung hybrider Identität an, zei-

⁵⁰ Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London und New York 2016, hier: 5–9.

gen sich aber andererseits auch essenzialisierende Tendenzen, wie wir an späterer Stelle noch thematisieren werden.

Die Illustration des Bootes trägt, im Sinne Roland Barthes', zugleich Assoziationen bzw. symbolische Konnotation mit sich. Die Verbindung des Themas Migration und der Bootillustration erinnert an Aufnahmen von geflüchteten Menschen auf Schiffen, etwa im Mittelmeerraum, als mediales Sinnbild der Bildkulturen des 21. Jahrhunderts.⁵¹ Das heißt, traumatische Flucht- und Migrationserfahrungen, durch Massen- und soziale Medien für politische und andere Zwecke symbolisch vermittelt und missbraucht, können sich auch – interpretativ gesehen – in Illustrationen von Booten im Kontext von Migrationsbiographien in der Instapoetry wiederfinden – ob intendiert oder nicht. Das Wasser als Naturelement und Motiv steht hier zugleich für einen trennenden, gefährlichen Bestandteil des Lebens sowie für eine Verbindung zwischen Kontinenten und Kulturen. Wie der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha schreibt: Die Erfahrung des postmigrantischen oder Diaspora-Ichs ist von Grenzen und der Überschreitung dieser geprägt. Dabei spricht er davon, dass „the most creative forms of cultural identity are [...] produced on the boundaries in-between forms of difference, in the intersections and overlaps across the sphere of class, gender, race, nation, generation, location.“⁵² Parallel dazu spricht James W. Scott von „Bordering“ in Bezug auf Identität, also einem Verständnis von *Grenzziehung* an der Schwelle als machtvolleres Selbst- und Fremd-Zuschreibungsinstrument im Sinne von Inklusions- sowie Exklusionsmechanismen zu einer bestimmten Identitätszugehörigkeit.⁵³ Hinzu kommt, zum Beispiel, dass der Titel des Gedichts, das die Captions und den Gedichtstext verbindende Wort „immigrant,“ also eine von außen auferlegte, staatlich kodierte Bezeichnung, durch eine solche Selbstbezeichnung, die das Da-Zwischen affirmativ annimmt, gewissermaßen zurückgewonnen wird. Die einfache, schwarz-weiße Ästhetik betont zusätzlich den ernsten Charakter des hier aufgegriffenen Themas und stellt durch die buch-ähnliche Gestaltung einen Bezug zum literarischen Feld im Sinne Pierre Bourdieus her. Die schwarze Schrift auf weißem Hintergrund fungiert demnach als eine Strategie, die gewissermaßen die Schreibweisen der Insta-

51 Vgl. Roland Barthes: *Image-Music-Text*. New York 1978.

52 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London und New York 1994, hier: I. Bhabha spricht im weiteren Zuge vom sogenannten „Third Space“, der sich durch dieses „Dazwischensein“ öffnet. Ideen zu einer postkolonialen und postmigrantischen Interpretation von Rupi Kaur und Kyunghye Kims Instapoetry wurden außerdem zuvor in Magdalena Elisabeth Koreckas Vortrag „Postmigrant Identities in Social Media Poetry“ (11/2021) in einem Workshop des Netzwerks „Widerständige Praxen – Literatur, Medien und Sprache der Gegenwart“ der Universität Hamburg präsentiert und diskutiert.

53 Vgl. James W. Scott: Introduction. In: *A Research Agenda for Border Studies*. Hg. von dems., Cheltenham und Northampton 2020, 3–26, hier: 18, 21.

poetry visuell legitimiert. Diese Funktion der Legitimation passiert auf der optischen Ebene, da die mit Buchlyrik assoziierten sichtbaren Elemente in der Instapoetry einen Bezug zu Prestige und literarischer Anerkennung als Faktoren der Buchlyrik und des literarischen Feldes herstellen.⁵⁴

Neben der Illustration sticht der paratextuelle Selbstkommentar hervor, der deutlich länger als der Gedichttext selbst ist. Kaur berichtet in der ersten Person von ihrer Kindheit als Immigrantin (hier immer zurückgehend auf die beschriebene Selbstbezeichnung), von sich widerstrebenden Erwartungen an sie, von den Schwierigkeiten ihrer Schulzeit und dem Gefühl, eine Außenseiterin zu sein (vgl. Abb. 1). Der zweite, längere Absatz berichtet von ihren Erlebnissen als Anfang Zwanzigjährige, von Fremdheitserfahrungen sowohl im Geburts- als auch im Auswanderungsland und dem Eindruck des Dazwischen-Seins zwischen den Staaten, das sie letztlich zu diesem Gedicht inspiriert habe (vgl. Abb. 1). Das Element der Brücke wird in einem antihegemonialen Moment auch am Ende des Paratextes aufgenommen, da es die Erfahrung der Immigration an der Schwelle als etwas *Schönes* („that’s a beautiful thing“) und Bereicherndes produktiv und postmigrantisch umdeutet.⁵⁵ Diese Ausführungen zur Entstehungsgeschichte erscheinen folglich als Beglaubigung der im Gedicht beschriebenen Erfahrungen, sie sind viel konkreter und eindeutiger als der Gedichttext selbst. Das fiktionale Gedicht wird an eine wahre Gegebenheit gebunden, der Epitext authentifiziert also das im fiktionalen Text Beschriebene. Der von der Autorin formulierte Epitext gibt damit zugleich einen Einblick in die Biografie der Autorin und knüpft das Gedicht an ihr Leben, motiviert somit zu autobiografischen Deutungen des lyrischen Textes.

Diese epitextuelle Rückbindung des Gedichts an Erlebnisse ist ambivalent zu beurteilen: Einerseits ermöglicht sie durch geteilte Erfahrungen die Formierung von sich gegenseitig unterstützenden, postmigrantischen Gemeinschaften, andererseits kann sie in ihren essenzialisierenden Tendenzen sowohl ermächtigend als auch kritisch gesehen werden. Die von der Autorin beschriebenen Situationen und Einsichten könnten von den Leser:innen als repräsentativ für eine kanadisch-punjabische und weibliche Erfahrungswelt wahrgenommen werden, wie es die Journalistin Kiran Misra in ihrem Artikel mit der „Ausbeutung der Diaspora-

54 Vgl. Pierre Bourdieu: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge 1996.

55 Vgl. Erol Yildiz: Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Hg. Von Marc Hill und Erol Yildiz. Bielefeld 2018, 43–62, hier: 55–56. Vgl. z. B. auch den von Jara Schmidt und Jule Thiemann herausgegeben Sammelband zum gleichnamigen Workshop: *Kleine Formen – widerständige Formen? Postmigration intermedial*. Würzburg 2023. Dies ist hier antihegemonial zu deuten, da es die in der Mehrheitsgesellschaft oftmalige Verknüpfung zwischen Negativität und Migration auflöst.

Erfahrung“ der „South East Asian Woman“ in Verbindung setzt. Sie spricht auch von „trauma porn“, das heißt einer Erwartung an Minoritäten bzw. an migrantisierte Personen, (bloß) über ihr Trauma zu berichten.⁵⁶ Problematisch ist zu sehen, wie von Alyson Miller beschrieben, dass eine durch den Text erzeugte Darstellung von *sie* und *wir* Differenzen die einzelnen Immigrationerfahrungen derer, die sich als Teil einer diversen und pluralen Gemeinschaft von *South East Asian-Women* definieren, außer Acht lässt. Dadurch werden möglicherweise problematische Essenzialisierungen von Immigrant:innen, reduziert auf beispielweise Missbrauchserfahrungen,⁵⁷ befördert. Einerseits wird hier eine gesellschaftliche Einordnung reproduziert, um diese aufzuzeigen und dadurch möglicherweise ihre Dekonstruktion zu ermöglichen, andererseits wird so einer Auflösung von Binarität nicht weitgehend nachgegangen und vielmehr bzw. potenziell wieder eine binäre Aufteilung reproduziert. Erol Yildiz betont in seinem Postulat, dass es wichtig wäre, binäre Konstruktionen zu vermeiden, um mehr gesellschaftliche Akzeptanz für eine postmigrantische Gesellschaft zu fördern.⁵⁸ Möglich wäre auch eine oft in postmigrantischen Literaturdiskursen herausgearbeitete, sich gegen Zuschreibungen wehrende Haltung,⁵⁹ die hier aber durch eine biografische Lesart und epitextuelle Elemente der Instapoetry verhindert wird.

Die beschriebene positive Lesart bestätigt der Blick auf die Kommentare von vor allem weiblichen User:innen, die sich selbst mit Migrationserfahrungen identifizieren, wie die netnografische Analyse des Kommentarbereiches und seiner 1348 Kommentare⁶⁰ aufzeigt. Beispielsweise kommentierte Lin (@creattalent), dass sie diese Erfahrung nachvollziehen könne und sich auch hin- und hergerissen fühle.⁶¹

⁵⁶ Kiran Misra: Beyond Mangoes and Monsoons. Rupri Kaur and Exploiting Diaspora Trauma. URL: <https://www.shrapnelmagazine.com/essays/rupri-kaur-and-exploiting-diaspora-trauma>. Shrapnel Magazin 2020 (10.10.2022).

⁵⁷ Vgl. Alyson Miller: A Digital Revolution? Insiders, Outsiders, and the „Disruptive Potential“ of Instapoetry. In: Arcadia-International Journal for Literary Studies 56 (2021), H. 2, 161–182, hier: 173. Sasha N. Krugers scharfsinnige Analyse thematisiert ebenfalls die Ambivalenz zwischen Ermächtigung und Essenzialisierung in Rupri Kaur's Werken: The Technopo(e)litics of Rupri Kaur. (de)Colonial Aesthetics and Spatial Narrations in the DigiFemme Age. In: ADA: A Journal of Gender, Media, and Technology 11. URL: <https://adanewmedia.org/2017/05/issue11-kruger/>. Online Magazin 2017 (12.10.2022).

⁵⁸ Vgl. Yildiz: Postmigrantische Visionen, 46.

⁵⁹ Vgl. z. B. Merle Tönnies: Antihegemoniale Strategien des Kleinen. Britische dokumentarische Farbfotografie als Kritik des Thatcherismus. In: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hg. von Sabiene Autsch, Claudia Öhlschlager und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 319–333.

⁶⁰ Stand: 20.10.2022.

⁶¹ Vgl. Robert Kozinets: Netnography. Doing Ethnographic Research Online. Los Angeles 2010. Hierzu wurden zuerst alle Kommentare nach Kategorien gruppiert und danach einzelne – hier

Die Userin ist laut eigener Aussage und ihrem Profil nach eine in Stockholm lebende deutsche Malerin, die zuvor fünf Jahre in Thailand und bis dahin drei Jahre in Schweden verbrachte. Sie schreibt in der Kommentarspalte: „i have become an immigrant too and this is so true, one is always in the in between.“ Im weiteren Gespräch erläuterte Lin, dass sie sich seit ihrem Austauschsemester im Alter von 16 Jahren verschiedenen Kulturen zugehörig sowie „nationslos“ fühle. Ihre Einschätzungen und ihr ebenfalls durchgängig kleingeschriebener Kommentar spiegeln somit den literarischen Text und lassen sich als epitextuelle Ergänzung lesen. Zur Kommentarspalte an sich ist zu sagen, dass das im Text und in den *Captions* ausgedrückte *Da-Zwischen* der Migrationserfahrung und die dazu gehörige Identifikation mit diesem kulturellen Raum auch in den einzelnen Aussagen der Kommentierenden Widerhall findet. Auffallend ist außerdem, dass verschiedene Sprachen (u. a. Englisch, Portugiesisch, Spanisch) in der Kommentarspalte vertreten sind sowie die Tatsache, dass eine konstruierte *allgemeine Immigrationserfahrung*, die sich durch verschiedene Kulturen zieht, affirmiert wird. Das heißt, es wird nicht nur die Erfahrung der punjabisch-kanadischen Identität, die im Text von Kaur zusammen mit den *Captions* präsentiert wird, mitgedacht. Das darin durch Kaur ausgedrückte „like many of you immigrant children“ wird hier durch die einzelnen Kommentare scheinbar gleichförmig reflektiert. Einerseits ist Diversität in den vielen vertretenen Kulturen, Sprachen und migrantschen Berichten in der Kommentarspalte sichtbar, andererseits vereint eine präsentierte und gleichsam schematische, gleiche, geteilte Erfahrung der Migration diese angeführten Lebensrealitäten. Zugespißt gesagt, liegt hier ein essenzielles, ermächtigendes Verständnis von *immigrant(s)* zugrunde, das Viele vereint, aber zeitgleich mögliche Differenzen zwischen den aufgezeigten Migrationserfahrungen in den kulturellen Sphären und einzelnen Identitäten größtenteils außen vor lässt.⁶² Jedenfalls wird fast durchgehend entlang autobiografischer

beschriebene – als repräsentativ oder als auffällig näher in Betracht gezogen. @creattalent erteilte uns die schriftliche Erlaubnis, ihren Kommentar sowie die dazugehörige Profilinformation in diesem Artikel abzudrucken. Das erwähnte Gespräch bezieht sich auf eine Konversation mit Lin (@creattalent) über die *Instagram*-Nachrichtenfunktion, die im Rahmen dieses Artikels mit ihr geführt wurde.

⁶² Vgl. Miller: *A Digital Revolution*, 171. Miller kritisiert Rupī Kaur's Dichtung genau für diese laut ihr generischen Marker in den Texten der Instapoetin, sie spricht von einer „insistence on universality that erases complexity and difference in the (largely aesthetic) interests of harmony, and the appeasement of both dominant and minority cultures“. Das heißt, dass Kaur's Instapoetry laut Miller gleichzeitig im Interesse einer weißen Mehrheitsgesellschaft und von Minoritäten bzw. minorisierten Personen handle und deswegen oft durch verallgemeinernde Aussagen charakterisiert sei. Dem hinzuzufügen ist, dass im Unterschied zu Miller's Analyse die Ergebnisse der Analyse hier zeigen, dass keineswegs bloß Mehrheitsgesellschaft(en) angesprochen werden, auch

Linien kommentiert. Darüber hinaus gibt es auch vereinzelt Kommentare, die das *Außenseiter:in-Sein* an sich thematisieren.

Außerdem ist hier exemplarisch anzumerken, dass in vielen Fällen das @-Zeichen verwendet wurde, um andere User:innen auf das Gedicht oder die Autorin selbst auf den eigenen Kommentar aufmerksam zu machen, das heißt zu *taggen*. Diese epitextuelle Praktik des Taggens dient der Vernetzung von Gedichtpost, Autor:in und User:innen, sie setzt auf funktionaler Ebene das im User:innen-Kommentar inhaltlich zum Ausdruck gebrachte gemeinschaftliche Gefühl um. Auffällig ist auch die geringe Anzahl an kritischen Kommentaren bzw. Debatten in der Kommentarspalte. Ein Beispiel dafür wäre allerdings eine negative Anmerkung oder auch Mikroaggression, die der Autorin vorwirft, sie hätte durch die Immigration Chancen erhalten und müsste sich dazu nicht negativ äußern.

Diese kurzen Reflexionen der epitextuellen Praktiken Rupis Kaur⁶³ offenbaren die besondere Relation von lyrischer Subjektivität und Autor:inneninszenierung, wenn Kaur in ihren *Captions* autobiografische Interpretationen ihrer Gedichte befördert. Die Frage nach dem Verhältnis von empirischer Autor:innenschaft und im lyrischen Text artikuliertem Ich sorgt bis heute für umfassende Diskussionen in der Lyrikforschung. Diese zeigen sich schon auf terminologischer Ebene, so stammt der zuletzt verwendete Begriff des *artikulierten Ichs* von Dieter Burdorf und wendet sich gegen die Bezeichnung *lyrisches Ich*. Diese Begriffsneuschöpfung ist für Burdorf notwendig, da ansonsten im Zuge einer „äußerst verwickelten literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Diskussion“ die Trennung von empirischem und lyrischem Ich verwischen würde.⁶⁴

Die gegenwärtige Forschung betont vor allem die Trennung von empirischem Autor:innensubjekt und artikuliertem Ich, wofür sie u. a. die Aussagestruktur von

wenn die vorkommenden verallgemeinernden Stellen in Gedicht und Epitext sich an eine größere Gruppe wenden.

⁶³ Relevant wäre bei Kaur auch eine Diskussion zu ihrer epitextuellen Selfie-Praktik bzw. des Stellenwerts des Interviews als Epitext, wie in der Buchdiskussionsrunde mit Emma Watson: *Our Shared Shelf: Emma Watson Interviews Rupi Kaur*. YouTube Clip vom 5. September 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkw1S1eqNBI> (12.10.2022).

⁶⁴ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart³ 2015, 189–195. Davon ausgehend untergliedert Burdorf die Subjektivität von Lyrik in diverse Instanzen (z. B. „artikulierte Ich“, „fiktiver Erzähler“, „Textsubjekt“, „realer Autor“, „Sprecher“). Vgl. *Einführung in die Gedichtanalyse*, 204. Henrieke Stahl setzt sich kritisch mit dem Begriff „Textsubjekt“ auseinander und diskutiert zugleich Differenzen zwischen Begriffen wie „impliziter Autor“ und „abstrakter Autor“. Vgl. Henrieke Stahl: *Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzendentalphilosophisch begründet*. In: *Autor und Subjekt im Gedicht: Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Hg. von Henrieke Stahl, Peter Geist und Friederike Reents. Berlin und Heidelberg 2021, 303–345.

Lyrik kritisch in den Blick nimmt.⁶⁵ Gleichfalls problematisiere Gegenwartslyrik auch selbst in ihren Texten Konzepte von Subjektivität. Mario Andreotti bestimmt moderne Lyrik als eine entpersönlichte Form dieses Genres.⁶⁶ Henrieke Stahl, Peter Geist und Frederike Reents schreiben der Gegenwartslyrik Tendenzen zur „Zersetzung des Subjekts oder seiner Vereinzelung“⁶⁷ zu, wobei das Subjekt in der Gegenwart als Projektion und Selbsterfindung ausgestellt werde.⁶⁸

Diese Selbstreflexion von Subjektivität scheint auf den ersten Blick nur bedingt auf das Gedicht von Kaur zuzutreffen, begegnen wir in ihm doch weder einer Multiperspektivität noch der Erkundung von „Ich-Spielräumen“⁶⁹. Stattdessen bringt Kaur subjektiv und emotional perspektivierte Erfahrungen zum Ausdruck, was Ralph Müller trotz der geschilderten Tendenzen als Merkmal zumindest bestimmter lyrischer Gebilde ansieht.⁷⁰ Der epitextuelle, autobiografische Begleitkommentar befördert diese Lesart, formuliert er eine komplexe Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, die sich auch formal im Gedicht spiegelt. Das Ich tritt im Gedichtstext nicht in einem Personalpronomen hervor, sondern steht in einer Abgrenzung zu Anderen („they“). Parallel zur erfahrenen Außenseiter:innen-Erfahrung bleibt das Ich im Gedicht – abseits des Titels – ausgeschlossen und unbenannt, die kulturelle Verortung des eigenen Subjekts ist von Fremdheitserfahrungen geprägt. Die konkrete kulturelle Verortung sowie eine durch das Personalpronomen sichtbare Selbstbestimmung ist erst deutlich im Epitext erkennbar. Am Ende des Gedichts und des Epitextes steht jedoch die dargestellte Selbstfindung, die multiperspektivisch eingeordnet werden kann.

In diese Interpretationen gilt es, die epitextuelle Selbstinszenierung der Autorin einzubeziehen, die maßgeblich entlang der Elemente des Instagraminterfaces operiert. Die Epitexte des Instagramprofils sind bei der Rezeption des Gedichts, im Gegensatz zur Buchpublikation, beständig präsent und Posts auf Social Media immer an den Profilnamen gebunden. So betonen Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansen: „Jeder auf den Plattformen veröffentlichte Text, ja sogar jeder vergebene

65 Vgl. Henrieke Stahl, Peter Geist und Friederike Reents: Einleitung. Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. In: *Autor und Subjekt im Gedicht* (= Anm. 63), 1–31, hier: 11. Vgl. auch Klaus W. Hempfer: *Theory of the Lyric: A Prototypical Approach*. In: *Journal of Literary Theory* 11 (2017), H. 1, 51–62, hier: 57–58.

66 Vgl. Mario Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern und Stuttgart 2014, 281–282.

67 Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 22.

68 Vgl. Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 27.

69 Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 23–27.

70 Vgl. Ralph Müller: *Erfahrung als Funktion der Lyrik*. In: *Grundfragen der Lyrikologie. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Band 2. Hg. von Claudia Hillebrandt et al. Berlin und Boston 2021, 217–234, hier: 219–221.

Like trägt diesen einen Namen als Paratext mit sich.⁷¹ Gleichfalls ist jeder Post an das Porträtfoto der Autor:in gebunden. Juliane Witzke zeigte beispielhaft anhand der paratextuellen Inszenierung von Judith Hermann auf, wie einflussreich ein in der Presse zirkulierendes Porträtfoto der Autorin gewesen ist.⁷²

Diese prominente Einbindung von Profilnamen und -bild sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Interfaces als Schwelle, das heißt als unbestimmte Zone, modelliert werden müssen. Wenngleich diese sichtbare Einblendung von Namen und Bild eine starke Autor:innenschaft suggerieren, ist die Zuschreibung von Handlungsmacht bei Interfaces keinesfalls so eindeutig. Grundsätzlich schreibt Michaela Ott den gegenwärtigen sozio-technischen Veränderungen eine Gleichzeitigkeit von Teilhabeofferte und Zwangsteilhabe zu. Die Zwangseingebundenheit in menschen- und nichtmenschengemachte Verläufe führt nach Ott zu einer Auflösung der Vorstellung eines autonomen Subjekts zugunsten relationaler Subjektmodelle, weswegen sie anstatt von Individualität von Dividualität spricht. Die Theorien von Ott deuten damit beispielhaft an, dass die starke Inszenierung von Individualität durch Autor:innen mit einem (kritischen) Blick auf die medialen Infrastrukturen zusammengebracht werden muss.⁷³

Plattformen wie Instagram ermöglichen Lyriker:innen eine Veröffentlichung und Selbstinszenierung jenseits klassischer Verlagsstrukturen. Diese Loslösung vom konventionellen Literatursystem wird von den Autor:innen oft als Befreiung und Selbstermächtigung beschrieben, wie Mike Chasar ausführt: „For Kaur and other writers in the digital age, therefore, liberating the artist from the cultural businessman and the magazine editor figures an aesthetic recovery and healing as well as a road to recovery and healing from systems of misogyny and sexual violence.“⁷⁴ Wie ausgeführt geht diese Veröffentlichungsform allerdings mit neuen Akteur:innen wie den Plattformbetreiber:innen einher und ist abhängig von technischen Strukturen; außerdem müsste problematisiert werden, inwieweit Instapoet:innen selbst zu Markenträger:innen ihrer nach außen dargestellten Persona werden. Die Epitexte richten sich grundsätzlich nicht nur an Leser:innen, sondern auch an die algorithmische Auswertung, da diese großen Ein-

71 Paßmann et al.: Formular und digitaler Paratext, 309.

72 Vgl. Juliane Witzke: Paratext – Literaturkritik – Markt. Würzburg 2015, 75–88.

73 Vgl. Michaela Ott: Dividuationen. Theorien der Teilhabe. Berlin 2015, 238. Ott sieht die in Kaur Gedicht anklingende Verschaltung von Staat, Gesellschaft und Individuum als nicht mehr gegeben an, den Aggregatzustand der Weltgesellschaft beschreibt sie als „dividuelles Gefüge aus Einzel- und Gruppeninitiativen, transnationalen und -kulturellen Verbindungen und grenzüberschreitenden Machtbeziehungen“ (Dividuationen: Theorien der Teilhabe, 249).

74 Mike Chasar: Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram. New York 2020, 187.

fluss auf die Kategorisierung und Verbreitung nimmt. Die Epitexte sind also immer auch Datenmaterial auf einer Plattform, die von der Kapitalisierung von Daten lebt.⁷⁵ Zudem können, überspitzt formuliert, auch unternehmerische Werbeträger:innen immer als Mitleser:innen und Produzent:innen der Instapoetry angesehen werden. Diverse Unternehmen kooperieren etwa immer wieder mit einzelnen Instalyriker:innen, wenn Gedichtposts auch Produkte, wie z. B. Parfums bewerben. Die Komplexität dieser epitextuellen Praktiken an der Schwelle von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und medialer Einbettung, die sich bereits in der Analyse von Kaurs Post andeutete, soll im Folgenden anhand einer weiteren Instapoetin näher konturiert werden.

4 Authentifizierungen: Subjekt und Inszenierung

Die sich selbst als koreanisch-amerikanische Dichterin bezeichnende Kyunghye Kim versteht insbesondere ihre Gedichte über ihre koreanische Herkunft mit umfassenden Epitexten. Ein am 2. März 2021 gepostetes Instapoem reflektiert zunächst die Beziehung von Mutter und Kind, bevor es um das bilinguale Aufwachsen geht.⁷⁶ Das Gedicht zeichnet zuerst ein düsteres Bild, es geht um unfreiwillige Geschenke („mothers give to their children gifts // she didn't mean to give“) an die jüngere Generation, um Sprachlosigkeit, Unsicherheit und scheiternde Kommunikation. Am Ende des Gedichts gelingt es dem artikulierten Ich jedoch, eine Verbindung zur Herkunftssprache herzustellen, wenn es multilingual das koreanische Wort für Mutter (*umma*) einbindet. Der Gedichtstext verhandelt also Fragen der Zugehörigkeit an der Grenze zwischen zwei Kulturen.

Neben der inhaltlichen Ähnlichkeit zu Kaurs Instapoem wird der lyrische Text auch hier von einem deutlich längeren Epitext in den *Captions* begleitet, der bei

75 Interfaces verbergen immer auch technische Prozesse und *verführen* gleichsam zur Preisgabe von Daten. Rainer Mühlhoff diskutiert diesen Prozess als digitale Entmündigung, die individualistische Vorstellungen herausfordere: „Die Gefahr bilden die Daten, die Nutzer_innen täglich freiwillig zur Verfügung stellen, und die *abgeleiteten Daten* (Korrelationen mit anderen Usern), die daraus generiert werden. Die heute öffentlich geführte Debatte um Datenschutz hingegen fokussiert auf einen liberalistischen Individualismus und verliert damit die fundamentalen Transformationen des Sozialen und Politischen aus den Augen, die die ökonomische, polizeiliche und politische Verwendung von Daten als *Massendaten* möglich macht.“ (Big Data Is Watching You. Digitale Entmündigung am Beispiel von Facebook und Google. In: Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft. Hg. von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby. Bielefeld 2019, 81–106, hier: 103.)

76 Kyunghye Kim (@kyunghewrites): Instagram-Post vom 2. März 2021. URL: <https://www.instagram.com/p/CL6-kJDjS89/> (10.10.2022).

mothers give to their children gifts
 she didn't mean to give—
 her anxiety
 fear of losing herself in a marriage
 the mother tongue that labels you, nameless

"your English is perfect"
 is her apology

seeing her with new eyes
 her eyes holding untold stories of relentless love

language of my memory roamed the earth for too long
 now resting on my lips—
 home

how did you do it, umma?
 how did you love me so, with all that i am coming to know.

•KYUNGHEEWITES

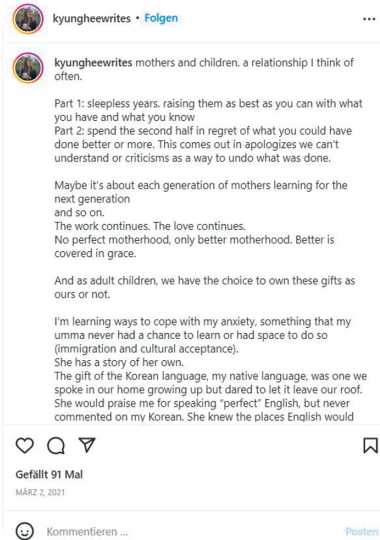


Abb. 2: Screenshot von einem Instagram-Post von Kyunghee Kim am 2. März 2021 mit einem unbetitelten Gedicht. <https://www.instagram.com/p/CL6-kJdJS89/> (24.11.2022).

Kyunghee Kim um die eigene biografische Erfahrung kreist (bezogen auf „mothers“ in der ersten Zeile) (vgl. Abb. 2). Während das erste Drittel Erziehung als generationsübergreifenden Lernprozess beschreibt, erzählt der restliche Text in der ersten Person vom ambivalenten Verhältnis zur koreanischen Sprache – nimmt also ein Thema auf, das in der Diaspora-Literatur einen Schwerpunkt bildet. Die Dramaturgie erinnert an Kauris Gedicht: stehen negative Gefühle und Erfahrungen infolge der Immigration am Anfang, werden die Krisen vom artikulierten Ich am Ende des Gedichts überwunden, wenn es entweder zur Brücke zwischen den Kulturen oder (wie in diesem Fall) in der Herkunftssprache heimisch wird. In Kyunghee Kims Gedicht findet gleichfalls ein Wechsel der Adressierung statt. Im ersten Vers wird allgemein von Müttern gesprochen, in der zweiten Zeile folgt dann das Pronomen „she“ anstatt des zu erwartenden „they“ (bezogen auf „mothers“ in der ersten Zeile) (vgl. Abb. 2). Dies kann als Wechsel zur Anrede der eigenen Mutter des artikulierten Ichs aufgefasst werden, schließlich greift das weitere Gedicht dann mehrfach auf direkte Ansprachen zurück, um einen Dialog zwischen Mutter und artikuliertem Ich zu simulieren.

Der Epitext in Form der *Captions* verfügt über eine ähnliche Struktur: Nach einem allgemein gehaltenen einleitenden Teil tritt in der Mitte des Textes die Autorin mit dem Personalpronomen „I“ hervor, sodass der Epitext vorgeblich einen sehr persönlichen Einblick in das Verhältnis zur Mutter eröffnet. Die Autorin spricht darin über die ausbleibende ersehnte Rückmeldung der Mutter zum eige-

nen Koreanisch und die Freude, als diese dann doch eintritt („My umma is delighted [...] because she hears the JOY and CONFIDENCE in my voice“). Diese Affirmation des Koreanischen kann auch als ein antihegemonialer Augenblick gesehen werden, so ist die Bejahung und das geänderte Verhältnis zur Muttersprache eine positive Haltung zur eigenen kulturellen Geschichte. Dabei benennt der Epitext einen Prozess von der Sprachkrise bis zur Identitätsfindung, er spricht von einer „journey of healing“ und kreist um Momente der Selbstfindung und der Selbstakzeptanz. Burdorfs Begriff des artikulierten Ichs erscheint hier besonders passend: Gedicht und Epitext beschreiben diesen Weg als Lernen der Muttersprache. In der erfolgreichen Artikulation der Muttersprache findet das Ich also zu sich.

Die Beschreibung dieses Vorgangs füllt gewissermaßen eine Lücke im Gedicht, indem nach dem krisenhaften Einstieg die neue Sichtweise auf die Sprache und das Leben der Mutter fast plötzlich und ohne nähere Erläuterung auftritt („seeing her with new eyes“, „now resting on my lips“, vgl. Abb. 2). Nur im ersten Vers des Gedichts werden eine nicht näher beschriebene Angst und Namenlosigkeit durch die Distanz zur Muttersprache erwähnt („the mother tongue that labels you, nameless“, vgl. Abb. 2). Im Epitext wird dagegen die neu auftretende Perspektive im Gedicht erklärt. Es wird ausgeführt, dass die Mutter die innere Distanz des artikulierten Ichs zur koreanischen Sprache von außen wahrnehmen könne. Anstatt der verbesserten Sprachkenntnisse werden dann auch die positive Haltung und die Selbstverständlichkeit des Sprechens auf Koreanisch als Durchbruchmoment benannt. Außerdem werden die erwähnte Angst und Namenlosigkeit im ersten Gedichtvers hier auf die Immigration-situation und kulturelle Anerkennung zurückgeführt, implizieren also gesellschaftliche Außeneinflüsse, die der mentalen Gesundheit von Mutter und Tochter schadeten.⁷⁷ Die biographischen Ausführungen können z. B. zur Konkretisierung des Gedichttexts herangezogen werden, in dem etwa von der „language of my memory [that] roamed the earth for too long“ die Rede ist. Diese Stelle kann als Verhandlung des eigenen kulturellen Erbes und die Erinnerung daran als „Wandern“ der Sprache metaphorisch verstanden werden. Im Epitext dagegen rückt Koreanisch als konkrete Sprache und weniger bildhaft ins Zentrum.

Überdies sind auch die Hashtags als relevante Epitexte der Instapoetry zu beachten. Der Hashtag *#stopasianhate* am Ende der *Captions* eröffnet als Teil der epitextuellen Elemente eine politische Dimension. Er kann als eine klare politische Positionierung gegen die Diskriminierung der asiatisch-amerikanischen Be-

⁷⁷ Kim schreibt in den *Captions*: „I’m learning ways to cope with my anxiety, something that my umma never had a chance to learn or had space to do so (immigration and cultural acceptance).“

völkerung gelesen werden, die besonders zu Beginn der Coronapandemie massiv aufkam. Der Hashtag als epitextueller Marker politisiert das Gedicht und verortet es in einem antirassistischen Diskurs auf Social Media, der an gesellschaftliche Bewegungen abseits der Plattformen anschließt. Hier wird eine soziopolitische Legitimierung des Gedichts angestrebt, die das Instapoem als funktional für Antirassismus versteht. Hashtags können also beispielsweise der Themengruppierung und Konnektivität dienen. Ähnlich komplex ist die Verwendung des Hashtags *#koreanmothers*: Versteht er Mutterschaft im Sinne der Weitergabe einer *Muttersprache*? Dadurch würde er eine erlebte Art der koreanischen Mutterschaft in den USA rahmen, die hier auf Englisch beschrieben wird. Gleichzeitig rahmt der Hashtag diese aufgezeigte Erfahrung, setzt jedoch eine individuelle Erfahrung als essenzielles Element koreanischer Mutterschaft in einem anderen Land, hier den USA, fest.

Deutlich wird eine enge Verbindung zwischen Gedichtstext und Epitext, wodurch sich – gerade in Hinblick auf die Rezeptionsseite – bezüglich der Relation von artikuliertem Ich und Autor:inneninszenierung Fragen stellen: Ist der Epitext als Interpretation des Gedichts anzusehen? Dient er als Verständnishilfe oder gar als Restriktion der Deutungsmöglichkeiten, das heißt als Engführung der Interpretationen hin zu einer autobiografischen Deutung? Präsentiert er nur eine beispielhafte, mögliche Selbstinterpretation durch die Autorin, zeigt er also eine Trennung zwischen der Außenwahrnehmung der Dichterin und einer sich selbst lesenden Instalyrikerin an? Oder ist der Paratext einfach als persönliche Widmung an die Mutter der Schriftstellerin anzusehen, wie es der Hashtag *#tomothers* andeutet?

Interessant ist hier eine kritische Perspektive auf lyrische Subjektivität, die von Heinz Schlaffer formuliert wurde. Er führt aus, dass das artikuliert Ich von Gedichten eine Leerstelle sei, die von den Rezipierenden des Gedichts gefüllt würde.⁷⁸ So formuliert er prägnant: „Wer ist das Ich im Gedicht? – Jeder, der es spricht.“⁷⁹ Dieser Eindruck bestätigt sich durch die Kommentare auf Kyunghie Kims Profilseite, die oftmals multilingual konzipiert sind und koreanische Schriftzeichen beinhalten. So berichten die Leser:innen z. B., dass die Worte in ihrer Seele Nachhall finden oder den Gefühlen gegenüber der eigenen Mutter entsprechen würden.⁸⁰

In Kontrast zu Schlaffers Theorie begegnet uns in der Instapoetry allerdings eine lyrisch und eine paratextuell inszenierte Subjektivität, was die von ihm be-

78 Vgl. Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 27 (1995), H. 1, 38–57, hier: 40–41.

79 Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, 38.

80 Die Kommentare sprechen dabei häufig von „this“, wodurch offenbleibt, ob sie sich auf das Gedicht, den Paratext oder beides beziehen.

schriebene Struktur herausfordert.⁸¹ Zu fragen ist folglich, ob sich die Leser:innen primär mit dem Gedichttext identifizieren oder mit dem begleitenden Epitextkommentar. Mindert die epitextuelle Konkretisierung des im Gedicht artikulierten Ichs das identifikatorische Potenzial – oder verstärkt es dieses Gegenteilig? Kommt es durch die Epitexte also zu einem grundlegend anderen Rezeptionsprozess, der sich stärker auf eine paratextuell denn auf eine lyrisch inszenierte Subjektivität fokussiert und dadurch neue Aspekte z. B. der Gemeinschaftsbildung mit sich bringt? Die epitextuellen, biografischen Ausführungen könnten z. B. als Anschlussmoment für die eigene Lebensgeschichte und als Beschreibung der Beziehung zur eigenen Mutter gelesen werden. Die paratextuelle Selbstinszenierung könnte demnach als inszenierte Erfüllung, das heißt Konkretisierung, des im Gedichtstext relativ abstrakt bleibenden Subjekts gedeutet werden. Die nähere Beschreibung oder Erklärung würde möglicherweise mit einem erhöhten Identifikationspotenzial einhergehen, wie dies in den offenbarten Sentiments der Kommentierenden zu finden ist. In den Kommentaren sind nämlich vor allem bejahende Aussagen zum Thema der präsentierten koreanischen Mutterschaft in den USA zu finden, vereinzelt auch zu Mutterschaft allgemein. Es wird anscheinend eine Einheit zwischen dem Ich der Autorin und dem artikuliertem Ich im Gedicht angenommen. Dadurch wirkt das gesamte Konstrukt des Instapoems in den Augen der mehrheitlich weiblichen Rezipientinnen als *authentisch*, es entsteht ein „Authentizitätseffekt“.⁸² So kommentiert hier eine weitere koreanisch-amerikanische Autorin und Lyrikerin, dass sie diese Empfindungen nachvollziehen kann, genauso wie eine weitere Künstlerin, welche auch koreanische Schriftzeichen für „Umma“, also Mutter, in ihrem Kommentar inkorporiert. Die Beiträge zeichnen sich durch ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe aus, deren Identität an einer Grenze angesiedelt ist. Die wahrgenommene Authentizität wird durch die einzelnen Reaktionen der Autorin auf alle Kommentare bestärkt, da diese die Botschaften des Gedichts durch Bejahungen und Aufzählungen ähnlicher Erfahrungen ergänzen. Oft kommen Herz-Emojis zum Einsatz, eine auf Gefühl und Austausch basierende affektive Gemeinschaft wird erzeugt.⁸³ Diese Interaktion der Autorin mit den Leser:innen steht im Gegensatz zu Rupi

⁸¹ So schreibt Schlaffer: „Offensichtlich imaginiert sich der Leser nicht in die Person des Autors, wenn er *ich* in einem Gedicht hört oder liest; er greift auf sie nur aus Verlegenheit zurück, um die leere Deixis des *ich* im Nachhinein zu erklären.“ (Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, 41.) Im Fall der Instapoetry relativiert sich diese *Leere* jedoch insofern, da das Gedicht mit Profilnamen, Profilbild und *Captions* verbunden wird.

⁸² Vgl. Julia Lajta-Novak: Performing Black British memory. Kat François's spoken-word show Raising Lazarus as embodied auto/biography. In: Journal of Postcolonial Writing 56 (2020), H. 3, 324–341, hier: 324.

⁸³ Vgl. Zizi Papacharissi: Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics. Oxford und New York 2014, Kap. 5.

Kaur, die im vorher beschriebenen Beispiel kaum auf User:innen-Kommentare reagiert. Weitere Aspekte, die den Authentizitätseffekt verstärken, sind die direkte Ansprache der Leser:innen mit „so please be gentle with yourself“ sowie die Vorannahme eines Publikums, das zu einem gewissen Grad die erwähnten Erfahrungen teilt (wie z. B. durch das koreanische Wort „umma“, das in den Gedichtstext integriert wird). Die Epitexte wie der autobiografische Kommentar und die Hashtags würden nach dieser Deutung dem Aufbau einer sich gegenseitig unterstützenden Gemeinschaft von koreanisch-amerikanischen Dichter:innen und Künstler:innen zuarbeiten, die vermittels ihrer Kommentare diese Adressierungen annehmen und sich in diese *Community* einschreiben.

Allerdings können auch in diesem Beispiel essenzialisierende Tendenzen konstatiert werden. Die Epitexte beschränken die koreanisch-amerikanische Diaspora sozusagen auf einen Monolithen, eine individuelle, aber als repräsentativ präsentierte Erfahrung, die zwar Viele ansprechen mag, aber gleichzeitig ein wehrhaftes Zuschreibungspotenzial von nationaler Identität verwirft. Um es konkreter auszudrücken: Das eigentlich subjektiv entlang der Sprachkenntnisse erzählte Mutter-Kind-Verhältnis wird als abstraktes Konzept „koreanische Mutterschaft“ auf Gefühle der Sorge und Schuldgefühle in der Erziehung des eigenen Kindes festgeschrieben. Es wird zwar auch eine gewisse Pluralität von Erfahrung erzeugt durch die Darstellung des Gedichts und Textes in den *Captions* als eigene Geschichte (*#mykoreanstory*) im Sinne einer postmigrantischen Gesellschaft und einer verschiedenen kulturellen Perspektiven in den Blick nehmenden Diversität auf Instagram. Jedoch wird zugunsten der Vermeidung von Differenzen und zum Zwecke der Bündnis- und Gemeinschaftsbildung auf eine allgemeine, verbindende Erfahrung im Gedichtstext und Epitext gesetzt.

Diese Art von dediziert politischer Strategie, die auf der praktischen Bildung von Bewegungen fußt, wird von Gayatri Chakravorty Spivak als „strategischer Essenzialismus“ bezeichnet, als „strategischer Einsatz eines positivistischen Essenzialismus zu einem überaus sichtbaren politischen Interesse.“⁸⁴ Diese Strategie hat Vor- und Nachteile: Sie führt einerseits zu einer Vereinheitlichung von Erfahrung und Identität, da sie Differenzen missachtet, andererseits wird dadurch Gemein-

⁸⁴ Spivak spricht im englischen Original von: „a strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest“. (Subaltern Studies. Deconstructing Historiography [1985]. In: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York und London 1996, 203–236, hier: 224.) Bezogen auf *Instagram* muss jedoch auch die ökonomische Dimension einbezogen werden, da die Stiftung von Gemeinschaft auch eine Erweiterung der Reichweite und damit eine potenzielle Erhöhung des Profits – sofern dies durch andere Maßnahmen begünstigt wird – bedeutet. Ökonomische Faktoren in der Instapoetry spielen bei Pâquet beispielweise eine große Rolle: Vgl. Pâquet, Selfie-Help, 296.

schaftsbildung ermöglicht. Auf einer Plattform wie Instagram, die als Minderheiten zugehörig gelesene Personen algorithmisch und strategisch, z. B. durch die Unterdrückung bestimmter Hashtags,⁸⁵ weniger sichtbar macht, ist dieser Essentialismus für die betroffenen Individuen und Gruppierungen ein existenziell relevantes politisches Instrument. Die laut Spivak eindeutig politisch motivierte Strategie ist bloß temporär und, positiv gesehen, auf Gemeinsamkeiten anstatt auf trennende Faktoren fokussiert. Letztere werden vielmehr ausblendet, wenn etwa allgemein von Mutterschaft gesprochen wird, ohne Unterschiede aufgrund von Alter oder Klasse im Instagedicht und Paratext zu erwähnen oder Differenzen in Bezug auf koreanische Mutterschaft zu thematisieren. Das führt wiederum dazu, dass eine Interpretation entlang einer „essenziellen“ (koreanischen) Mutterschaft befördert wird. Somit besteht die Möglichkeit, mächtige Bündnisse zu schaffen, die antihegemonial agieren können. Demgemäß wird auch im Beispiel von Kyunghye Kim Aufmerksamkeit für koreanisch-amerikanische Identitäten in der Instapoetry und ihrer Kommentierung geschaffen.

Kim greift mittels von Hashtags auf Labels zu, die spezifische Zuschreibungen (z. B. *#umma*) und allgemeine Attributionen (z. B. *#mothers*, *#poetrycommunity*) setzen. Vermittels von Hashtags können User:innen hybride Identitätskonzepte affirmieren, da Hashtags durch die Benennung diese performativ auch gleichermaßen erzeugen und sichtbar machen – allerdings eingeschränkt durch die Rahmungen auf Instagram. Durch Affirmationen von Identität wird einerseits eine Dekonstruktion einer monolithischen Mehrheitsgesellschaft veranschaulicht (z. B. durch *#koreanamericanpoet*), jedoch nur bedingt. Trotzdem sorgen die durch die Autorin eingesetzten Hashtag-Attribuierungen vor allem für eine sichtbare Repräsentation der *Community* (z. B. *#koreanamericanpoet*), da sie verschiedene Texte zu demselben Thema verbinden (z. B. *#poemformothers*), und können deswegen als politisches Instrument wirkmächtig werden. Diese Wirkmacht kann jedoch durch die Plattformbestimmungen erschwert werden, da die Plattformen die Hybridität transkultureller, grenzüberschreitender Identitätsfindung nur begrenzt zulassen. Kreative Strategien seitens der Instalyriker:innen sind somit gefragt.

Die hier untersuchten Instagramprofile präsentieren insgesamt erfolgreiche Instapoet:innen, die jeweiligen Gedichte und Epitexte beschreiben im Sinne einer postmigrantischen Ermächtigung überwundene transkulturelle Krisen und präsentieren das *Image* einer erfolgreichen Autorin. Allerdings sind nur die wenigsten Instalyriker:innen dermaßen populär, dass sie ihre eigene Arbeit monetarisieren und professionalisieren können – auch wenn Plattformen eine *romantisierte* Vorstel-

85 Vgl. Simpson and Seeman: *For You*, 1.

lung von Arbeit auf Social Media propagieren.⁸⁶ Zu den wenigen von Instapoetry lebenden Lyriker:innen gehört jedenfalls die berühmteste in diesem Feld, nämlich Rupi Kaur. Außerdem sind sogenannte Netzwerk-Effekte zu beachten.⁸⁷ Das sind wichtige Faktoren, die Visibilität, demnach die wichtigste Währung auf Social Media und somit Garant für das Einkommen erzeugen: Wer viele Follower:innen-Zahlen generiert, wird zukünftig immer mehr Aufmerksamkeit erlangen und immer sichtbarer werden – zu Lasten kleinerer Profile. Im Umkehrschluss bedeutet dies nur eine geringe Anzahl an erfolgreichen Profilen, die immer wieder sichtbar sind, und einen Mehraufwand aufseiten der einzelnen, weniger auffallenden Schriftsteller:innen, der durch den strategischen Essenzialismus gewissermaßen überbrückt wird. Das heißt, dass durch bestimmte Strategien, die auf Einheit setzen, eine potenziell größere Leser:innenschaft an ein Instapoem und an eine oder einen Instalyriker:in gebunden werden kann. Es werden, allgemein gesagt, Netzwerke innerhalb der sich hier selbst darstellenden *Community* sowie zu anderen Künstler:innen auf Instagram durch Paratexte erzeugt.

Die Verengung koreanisch-amerikanischer Singularität, die diasporische Erfahrung einseitig erscheinen lässt und Differenzen innerhalb der *Community* ausblendet, ist auf eine allgemeine Darstellung des Selbst auf Social Media zurückzuführen. Diese kritisch zu reflektierende Dimension existiert immer zeitgleich zu einer Ermächtigung durch dieselben Elemente, wie z. B. durch Hashtags. Ambivalenz ist hier demnach das entscheidende Wesen der Instapoetry. Einerseits muss das Festlegen und Erkennen von Identität innerhalb der Aufmerksamkeitsökonomien von Social-Media-Plattformen schnell und eindeutig funktionieren. Dazu dienen Emojis in der Form nationaler Flaggen in Profilbeschreibungen sowie inhaltlich eindeutige *Caption*-Texte, die die Gedichte paratextuell ergänzen. Diese möglichen Bestandteile eines Profils können genauso das Interesse von sich ähnlich identifizierenden oder interessierten Nutzer:innen erzeugen. Die Logik der Sozialen Medien,⁸⁸ die die paratextuellen Praktiken prägt, provoziert jedoch schnelle und möglicherweise zum Teil „falsch“ gelesene Zuschreibungen in Bezug auf Identität, die mit Konsequenzen für die betroffenen Minoritäten bzw. minorisierten Personen einhergehen kann. Die Visibilität hybrider Identität im Sinne Bhabhas ist nicht gemäß der algorithmischen Programmierung, allerdings reizen Autor:innen sowie User:innen die Grenzen dieser

⁸⁶ Vgl. Brooke E. Duffy: The Romance of Work. Gender and Aspirational Labour in the Digital Culture Industries. In: *International Journal of Cultural Studies* 19 (2015), H. 4, 2–17.

⁸⁷ Vgl. Paul Belleflamme und Martin Peitz: Platforms and Network Effects. In: *Handbook of Game Theory and Industrial Organization*. Hg. von Luis C. Corchón und Marco A. Marini. Cheltenham 2018, 286–317, hier: 286.

⁸⁸ Vgl. Van Dijck und Poell: *Understanding Social Media Logic*, 2.

Codierung immer wieder aus.⁸⁹ So werden Inhalte von People of Color trotz Hashtag-Positionierungen seltener angezeigt.⁹⁰ Ursächlich dafür sind Mechanismen wie das sogenannte *Shadow Banning*. Die sich (teilweise) auf Essenzen migrantischer Erfahrung beschränkenden Hashtags sind als wichtiges politisches Werkzeug somit ambivalent: Sie können unterdrückte Visualität zumindest teilweise (wieder) errichten, aber auch zur Unterdrückung dieser Sichtbarkeit genutzt werden.

5 Fazit

Die Analysen der Gedichtposts von Rupī Kaur und Kyunghēe Kim offenbaren den starken Einfluss, den Epitexte auf Präsentation und Rezeption der Gedichte nehmen. Die Komplexität dieser Relation soll mit dem Begriff der Schwelle zum Ausdruck gebracht werden: Die textimmanente lyrische Subjektivität trifft auf epitextuelle Selbstinszenierungen, Kommentierungen, infrastrukturelle Einbettungen (Hashtags) und reagierende wie kommentierende Rezipierende. Diese Relation entfaltet sich entlang der Affordanzen der Plattformlogiken, die weder durch die technischen Strukturen der Plattform determiniert noch von den Instapoet:innen selbst etwa in ihrem Design und in ihrer algorithmischen Verarbeitung (frei) beeinflusst werden können.

Dadurch ergibt sich ein ambivalentes Bild, wie es sich besonders an den Hashtags zeigte. Diese dienen der Gemeinschaftsbildung und produzieren so einerseits Sichtbarkeiten für marginalisierte Gruppen durch entsprechende Kategorisierungen, gehen allerdings auch mit ambivalent zu beurteilenden Essenzialisierungen einher und beeinflussen als algorithmisch ausgewertete Daten Netzwerkstrukturen auf Instagram. Hashtags sind damit ein Beispiel für die vielfältigen, neuartigen Formen von Epitexten, die für literarische Phänomene wie die Instapoetry eine zentrale Rolle spielen, da sie an der Schwelle zwischen Plattforminterface, lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung und Rezipierenden operieren.

Dieser Aufsatz ist Teil eines Projekts, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation „Horizont 2020“ bereitgestellt wurden (Finanzhilfsvereinbarung Nr. 884177). Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die der Autor:

⁸⁹ Vgl. Van Dijck und Poell: *Understanding Social Media Logic*, 2.

⁹⁰ Vgl. Thomas Poell, David Nieborg und Brooke E. Duffy: *Platforms and Cultural Production*. Cambridge und Medford 2022, Kap. 7 und 8. Vgl. auch Koen Leurs und Tamara Sheperd: *Datafication and Discrimination*. In: *The Datafied Society. Studying Culture Through Data*. Hg. von Mirko T. Schäfer, Karin van Es. Amsterdam 2017, 211–231, hier: 227–228.

innen und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London und New York 2016.
- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern und Stuttgart ⁵2014.
- Androutsopoulos, Jannis und Florian Busch: Register des Graphischen. Skizze eines Forschungsansatzes. In: *Register des Graphischen*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2020, 1–31.
- Barthes, Roland: *Image-Music-Text*. New York 1978.
- Belleflamme, Paul und Martin Peitz: Platforms and Network Effects. In: *Handbook of Game Theory and Industrial Organization*. Hg. von Luis C. Corchón und Marco A. Marini. Cheltenham 2018, 286–317.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London und New York 1994.
- Binczek, Natalie: Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2014, 117–134.
- Binczek, Natalie, Till Dembeck und Jörgen Schäfer: Einleitung. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–8.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA, und London 2001.
- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge 1996.
- Bucher, Taina und Anne Helmond: The Affordances of Social Media Platforms. In: *The SAGE Handbook of Social Media*. Hg. von Jean Burgess, Alice Marwick und Thomas Poell. Los Angeles et al. 2018, 233–253.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart ³2015.
- Burgess, Jean und Nancy Baym: *Twitter. A Biography*. New York 2020.
- Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19 (2010), H. 1, 11–35.
- Chasar, Mike: *Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram*. New York 2020.
- Davis, Jenny: *How Artifacts Afford*. London und Cambridge 2020.
- Dembeck, Till et al.: Epitexte. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 518–535.
- Desrochers, Nadine und Daniel Apollon: Introduction. In: *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*. Hg. von dens. Hershey und Pennsylvania 2014, xxix–xxxix.
- Distelmeyer, Jan: An/Leiten. Implikationen und Zwecke der Computerisierung. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken* 17 (2017), H. 2, 37–53.
- Drake, R. M. [@rmdrk]: Instagram-Post vom 29. Juli 2022. URL: <https://www.instagram.com/p/Cgk31Y9tYIP/> (10.10.2022).

- Duffy, Brooke E.: The Romance of Work. Gender and Aspirational Labour in the Digital Culture Industries. In: *International Journal of Cultural Studies* 19 (2015), H. 4, 2–17.
- Emerson, Lori: *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis 2014.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989.
- Grubnic, Tanja: Nosthetics. Instagram poetry and the convergence of digital media and literature. In: *Australasian Journal of Popular Culture* 9 (2020), H. 2, 145–163.
- Hempfer, Klaus W.: Theory of the Lyric. A Prototypical Approach. In: *Journal of Literary Theory* 11 (2017), H. 1, 51–62.
- Internet Archive. The Wayback Machine. URL: <https://archive.org/web/> (23.11.2022).
- Kaur, Rupī (@rupikaur_): Instagram-Post vom 8. Januar 2019. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (18.9.2022).
- Kozinets, Robert: *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. Los Angeles 2010.
- Kruger, Sasha N.: The Technopo(e)litics of Rupī Kaur. (de)Colonial Aesthetics and Spatial Narrations in the DigiFemme Age. In: *ADA: A Journal of Gender, Media, and Technology* 11. URL: <https://adanewmedia.org/2017/05/issue11-kruger/>. Online Magazin 2017 (12.10.2022).
- Kyunghee Kim (@kyungheewrites): Instagram-Post vom 2. März 2021. URL: <https://www.instagram.com/p/CL6-kJDjS89/> (10.10.2022).
- Lajta-Novak, Julia: Performing Black British memory. Kat François's spoken-word show *Raising Lazarus* as embodied auto/biography. In: *Journal of Postcolonial Writing* 56 (2020), H. 3, 324–341.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005.
- Leaver, Tama, Tim Highfield und Crystal Abidin: *Instagram Social Media Visual Cultures*. Cambridge et al. 2020.
- Leurs, Koen und Tamara Sheperd: Datafication & Discrimination. In: *The Datafied Society. Studying Culture Through Data*. Hg. von Mirko T. Schäfer und Karin van Es. Amsterdam 2017, 211–231.
- Miller, Alyson: A Digital Revolution? Insiders, Outsiders, and the „Disruptive Potential“ of Instapoetry. In: *Arcadia- International Journal for Literary Studies* 56 (2021), H. 2, 161–182.
- Misra, Kiran: Beyond Mangoes and Monsoons. Rupī Kaur and Exploiting Diaspora Trauma. URL: <https://www.shrapnelmagazine.com/essays/rupi-kaur-and-exploiting-diaspora-trauma>. Shrapnel Magazin 2020 (10.10.2022).
- Mühlhoff, Rainer: Big Data Is Watching You. Digitale Entmündigung am Beispiel von Facebook und Google. In: *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*. Hg. von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby. Bielefeld 2019, 81–106.
- Müller, Ralph: Erfahrung als Funktion der Lyrik. In: *Grundfragen der Lyrikologie. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Band 2. Hg. von Claudia Hillebrandt et al. Berlin und Boston 2021, 217–234.
- Ott, Michaela: *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.
- Our Shared Shelf: Emma Watson Interviews Rupī Kaur. YouTube-Clip, 5. September 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkw1S1eqNBI> (12.10.2022).
- Papacharissi, Zizi: *Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford und New York 2014.
- Pâquet, Lili: Selfie-Help. The Multimodal Appeal of Instagram Poetry. *Journal of Popular Culture* 52 (2019), H. 2, 296–314.
- Paßmann, Johannes et al.: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: *Das Formular*. Hg. von Peter Plener, Niels Werber und Burckhardt Wolf. Berlin 2021, 307–323.

- Penke, Niels: #instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), H. 3, 451–475.
- Piippo, Laura: Rinse, Repeat. Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage Retweeted. In: *Image & Narrative* 20 (2019), H. 2, 51–68.
- Poell, Thomas, David Nieborg und Brooke E. Duffy: *Platforms and Cultural Production*. Cambridge und Medford 2022.
- Rockenberger, Annika: ‚Paratext‘ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: *Philologie im Netz* 76 (2016), H. 2, 21–60.
- Simpson, Ellen und Bryan Semaan: For You, or For „You“? Everyday LGBTQ+ Encounters with TikTok. In: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction* (2020), H. 4, 1–34.
- Schlaffer, Heinz: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 27 (1995), H. 1, 38–57.
- Schulz, Christian und Tobias Matzner: Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n). Geschichte Ästhetik Praktiken* 20 (2020), H. 2, 147–164.
- Scott, James W.: Introduction. In: *A Research Agenda for Border Studies*. Hg. von dems. Cheltenham und Northampton 2020, 3–26.
- Schmidt, Jara und Jule Thiemann (Hg.): *Kleine Formen – widerständige Formen? Postmigration intermedial*. Würzburg 2023.
- Simon & Schuster Canada: Rupi Kaur. The Poet Every Woman Needs to Read. URL: <https://booksandpublishing.tumblr.com/post/149081081359/rupi-kaur-the-poet-every-woman-needs-to-read>. Weblog 2015 (10.10.2022).
- Smallman, Etan: Poet Nikita Gill: ‚I worry about people getting tattoos of my work. What if I made a typo?‘. In: *The Guardian*, 10. August 2022. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/10/poet-nikita-gill-i-worry-about-people-getting-tattoos-of-my-work-what-if-i-made-a-typo> (10.10.2022).
- Spivak, Gayatri C.: Subaltern Studies. Deconstructing Historiography [1985]. In: *Selected Works of Gayatri C. Spivak*. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York und London 1996, 203–236.
- Stahl, Henrieke: Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzendentalphilosophisch begründet. In: *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Hg. von Henrieke Stahl, Peter Geist und Friederike Reents. Berlin und Heidelberg 2021, 303–345.
- Stahl, Henrieke, Peter Geist und Friederike Reents: Einleitung. Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. In: *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Hg. von dens. Berlin und Heidelberg 2021, 1–31.
- Strätling, Susanne und Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006.
- Tönnies, Merle: Antihegemoniale Strategien des Kleinen. Britische dokumentarische Farbfotografie als Kritik des Thatcherismus. In: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. von Sabiene Autsch, Claudia Ölschlager und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 319–333.
- Vaidhyanathan, Siva: *Antisocial Media. How Facebook Disconnects Us and Undermines Democracy*. New York 2018.
- Van Dijck, Jose und Thomas Poell: Understanding Social Media Logic. In: *Media and Communication* 1 (2013), H. 1, 2–14.
- Witzke, Juliane: *Paratext – Literaturkritik – Markt*. Würzburg 2015.
- Yildiz, Erol: Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Hg. von Marc Hill und Erol Yıldiz. Bielefeld 2018, 43–62.