

## Digitales Journal für Philologie

Sonderausgabe # 2:

### Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel in der Gesellschaft der Gegenwart

Hg. v. Maren Conrad, Theresa Schmidtke und Martin Stobbe

#### AUTOR

Elias Kreuzmair (Greifswald)

#### TITEL

»The Dissociation Technique«- »Twitteratur« und das Motiv der Schreibszene in Texten von Renate Bergmann, Florian Meimberg und Jennifer Egan

#### ERSCHIENEN IN

Maren Conrad, Theresa Schmidtke u. Martin Stobbe (Hg.): *Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel in der Gesellschaft der Gegenwart*. Sonderausgabe # 2 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2017) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/elias-kreuzmair-twitteratur>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-61269499940>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/61269499351>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

#### EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Elias Kreuzmair: »»The Dissociation Technique«- »Twitteratur« und das Motiv der Schreibszene in Texten von Renate Bergmann, Florian Meimberg und Jennifer Egan«. In: Maren Conrad, Theresa Schmidtke u. Martin Stobbe (Hg.): *Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel in der Gesellschaft der Gegenwart*. Sonderausgabe # 2 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2017). URL: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/elias-kreuzmair-twitteratur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/61269499351>.

#### IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

#### Redaktion dieser Ausgabe:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,  
Seth Berk, Jayna Jain, Thomas Kater,  
Lena Hoffmann, Kerstin Mertenskötter,  
Levke Teßmann, Kerstin Wilhelms,  
Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

**Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel  
in der Gesellschaft der Gegenwart**

Ed. by Maren Conrad, Theresa Schmidtke and Martin Stobbe

**AUTHOR**

Elias Kreuzmair (Greifswald)

**TITLE**

»The Dissociation Technique«- »Twitteratur« und das Motiv der Schreibszene in Texten von Renate Bergmann, Florian Meimberg und Jennifer Egan

**PUBLISHED IN**

Maren Conrad, Theresa Schmidtke and Martin Stobbe (eds.): *Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel in der Gesellschaft der Gegenwart*. Special Issue # 2 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2017) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

**URL:** <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/en/elias-kreuzmair-twitteratur>

**URN:** <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-61269499940>

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.17879/61269499351>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

**RECOMMENDED CITATION**

Elias Kreuzmair: »»The Dissociation Technique«- »Twitteratur« und das Motiv der Schreibszene in Texten von Renate Bergmann, Florian Meimberg und Jennifer Egan«. In: Maren Conrad, Theresa Schmidtke and Martin Stobbe (eds.): *Digitale Kontexte. Literatur und Computerspiel in der Gesellschaft der Gegenwart*. Special Issue # 2 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2017). URL: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/en/elias-kreuzmair-twitteratur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/61269499351>.

**IMPRINT**

*Textpraxis. Digital Journal for Philology*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster  
Germany

*Editorial Team of this Issue:*

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,  
Seth Berk, Jayna Jain, Thomas Kater,  
Lena Hoffmann, Kerstin Mertenskötter,  
Levke Teßmann, Kerstin Wilhelms,  
Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

## »The Dissociation Technique«

### ›Twitteratur‹ und das Motiv der Schreibszene in Texten von Renate Bergmann, Florian Meimberg und Jennifer Egan

#### 1. Zum Begriff ›Twitteratur‹

Die Karriere des Begriffs ›Twitteratur‹ im Diskurs des Feuilletons hat ihren Höhepunkt längst hinter sich. Das zeigt sich beispielsweise in der abgrenzenden Charakterisierung der österreichischen »Netz-Autorin« Stefanie Sargnagel durch den Journalisten Jan Kedves in der *Süddeutschen Zeitung*: »Sargnagel [...] tippt keine ›Twitteratur‹ im etwas zwangsneurotischen Stolz, alles in 140 Zeichen packen zu wollen.«<sup>1</sup> Aus diesem Zitat lässt sich nicht nur eine abwertende Haltung gegenüber dem ablesen, sondern auch eine geläufige Definition dessen, was das, was hier vorläufig ›Twitteratur‹ heißen soll, zu sein hat: literarische Texte in 140 Zeichen. Dieser Definition, wenn auch literaturhistorisch reflektierter, folgen auch Jan Drees und Sandra Annika Meyer, indem sie davon sprechen, dass »Kurz- und Kürzesttexte eine Renaissance«<sup>2</sup> erlebten. Folglich ordnen sie die Texte im Untertitel ihrer Studie *Twitteratur* als *Digitale Kürzestschreibweisen* ein. Entscheidendes Kriterium für ›Twitteratur‹ ist auch bei Drees und Meyer also die Kürze der Texte. Ganz ähnlich heißt es in einer aktuellen Einführung in *Die deutschsprachige Kurzgeschichte*: »Literatur im Twitter-Format ist maximal 140 Zeichen lang.«<sup>3</sup>

Eine zweite Fraktion definiert ›Twitteratur‹ nicht form- sondern mediengebunden. Julika Meinert beispielsweise postuliert in einem Artikel über das Phänomen ›Twitteratur‹: »Es gibt keine Offline-Twitteratur. Keine Twitteratur in Büchern. Nicht mal in E-Books.«<sup>4</sup> Twitteratur gäbe es nur online, denn: »Was die Twitteratur ausmacht, sind die #Hashtags [!], @Adressen [!] und RTRetweets [!] – jene Zeichen, welche die Autoren mit den gedruckten Tweets in ›Twitteratur‹ bloß *äußerlich imitieren* [meine Hervorhebung; EK].«<sup>5</sup> Meinert versucht hier zur Definition von ›Twitteratur‹ eine Reihe von Oppositionen zu

---

1 | Jan Kedves: *Stefanie Sargnagel: »Ich hab ein klassisches Rapper-Problem«*, 5. Dezember 2015. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).

2 | Jan Drees u. Sandra Annika Meyer: *Twitteratur. Digitale Kürzestschreibweisen*. Berlin 2013, S. 5.

3 | Anne Rose Meyer: *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 2014, S. 166.

4 | Julika Meinert: *Twitter als Literatur – total genial oder nur banal*, 28. Dezember 2013. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123331985/Twitter-als-Literatur-total-genial-oder-nur-banal.html> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).

5 | Ebd.

aktivieren. Es sind jene von Innen und Außen, Online und Offline – lebendigen Tweets auf Twitter und toten, imitierten Tweets in gedruckter Form.

Auch der Literaturwissenschaftler Stephan Porombka, der häufig als Twitter-Apologet auftritt, verkündet in einem manifestartigen Text: »Wer wirklich twittert, lebt mit dem Programm. Twitter bietet keine Geschichte mit Anfang und Ende. Es ist eine Erzählmatrix, in der man drin ist und die man fortschreibt. Immersive Storytelling und Liquid Storytelling haben die alten Erzählmuster abgelöst.«<sup>6</sup> Auch in diesen Sätzen ist deutlich zu erkennen, wie Twitter dem Bereich des Lebens zugerechnet wird, während alles außerhalb der Plattform den Tod der Twitteratur bedeutet. In einer narratologischen Wendung dieser Dichotomie steht Twitter dann für immersives, soll heißen: selbstpräsenzes Erzählen, während diese Präsenz im Twitter-Außen immer aufgeschoben ist. Vermeintlich authentische ›Twitteratur‹ kann also nach Porombka und Meinert nur entstehen, wenn das Subjekt in seiner Kunst und im Medium aufgeht. Dieser Kunstbegriff erinnert an den der historischen Avantgarden. Peter Bürger hat ihr Programm in seiner klassischen Studie zum Thema so beschrieben: »Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis.«<sup>7</sup> Genau diese Überführung der Twitteratur in Lebenspraxis intendieren auch Porombka und Meinert. Kunst ist nur dann Kunst, wenn die Kunst auch Leben und nicht Imitation von Leben ist.<sup>8</sup>

Zudem schließen Porombka und Meinert mit ihren Definitionen bewusst gerade die Textsammlung aus, die dem Phänomen ›Twitteratur‹ zu breiterer Bekanntheit verholfen hat: den Band *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter* von Alexander Aciman und Emmett Rensin, in dem, wie der Titel sagt, kanonische Werke der Weltliteratur als Twitter-Dramen inszeniert werden.<sup>9</sup> Da diese Sammlung nur in Buchform erschienen ist, exkludieren sie Porombka und Meinert aus der Menge der vermeintlich lebendigeren Netz-›Twitteratur‹ auf der Plattform. Es ist, als wiederhole sich in der Inszenierung von online und offline als essentielle Oppositionen die Inszenierung von mündlichen Mitteilungen als das unmittelbar Präsenzes und Schrift als das nachträglich Repräsentierende, die Jacques Derrida so folgenreich dekonstruiert hat.<sup>10</sup> Denn tatsächlich unterscheiden sich *Twitterature* im Buch und Twitteratur auf Twitter weniger als die Anhänger\_innen des Lebendigkeitspostulats suggerieren. Das wesentliche Kriterium dieser Unterscheidung ist der Publikationsort, der vitalistisch überhöht (Twitter) oder als vermeintlich gestrig entlarvt (Buch) wird.

Die beiden Definitionen – die über die Form von Kedves, Drees und Sandra Annika Meyer sowie Anne Rose Meyer und die über das Medium von Meinert oder Porombka – motivieren diese Unterscheidung unterschiedlich. Am deutlichsten zeigt sich das in der Bewertung des Kontextes als Kriterium für ›Twitteratur‹. Meinert schreibt: »Dabei ist der Kontext gerade auf Twitter Nährboden und Existenzvoraussetzung: Nur dass dieser

6 | Stephan Porombka: »Die nächste Literatur. Anmerkungen zum Twittern«. In: Netzkultur. Freunde des Internets (Hg.): *eReader Technologie-Evolution*, S. 42–49, hier S. 45. Vgl. auch Stephan Porombka (Hg.): *Über 140 Zeichen. Autoren geben Einblick in ihre Twitterwerkstatt*. Berlin 2014. Auffallend ist diesbezüglich zudem die Metaphorik des Flüssigen und Festen, die auch bei Meinert (*Twitter* (Anm. 4)) auftaucht: »Kategorien wie ›Autoren‹ und ›Leser‹, ›Sender‹ und ›Empfänger‹ verflüssigen sich im Digitalen [...]«.

7 | Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt / M. 1973, S. 72.

8 | Vgl. dazu auch Elias Kreuzmair: *Was war Twitteratur?*, 4. Februar 2016. <http://www.merkurzeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).

9 | Alexander Aciman u. Emmett Rensin: *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. London 2009.

10 | Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt / M. 1990 [1967].

Kontext nicht linear und eindeutig ist, sondern unendlich vernetzt.«<sup>11</sup> Wer den Fokus auf die Lebendigkeit und die innere Geschlossenheit der verknüpften Textproduktion auf Twitter richtet, muss den Kontext hervorheben, um ihn als Garantie einer vermeintlichen Wahrhaftigkeit ins Feld führen zu können. Ganz im Gegenteil zu denen, die die Form als zentrales Kriterium nehmen: »Die Plattform schafft Literatur in einer durch und durch entkontextualisierten *Form* [meine Hervorhebung; EK].«<sup>12</sup> Erst in der Dekontextualisierung tritt die Form als Form hervor und die Texte gewinnen Relevanz als ›Twitteratur‹.

Auf einer Metaebene gleichen sich diese Definitionen jedoch. Sie gehen davon aus, dass Twitter entweder als ein Medium oder eine Form beschrieben werden kann, das oder die spezifische Kriterien immer wieder hervorbringt. Beispiele für diese Kriterien wären die Länge von 140 Zeichen (Kedves, Drees/Sandra Annika Meyer, Anne Rose Meyer), die Verwendung von Hashtags, Retweets und Account-Namen mit vorangestelltem At-Zeichen (Meinert) oder immersives Erzählen in nicht-linearen, un abgeschlossenen Erzählformen (Porombka). Über diese Eigenschaften sollen Texte jeweils als ›Twitteratur‹ identifizierbar sein.<sup>13</sup>

Bei einem Blick auf Texte, die von beiden Fraktionen als ›Twitteratur‹ angesehen werden, relativieren sich diese absoluten Merkmale: Alle drei der im Folgenden vorgestellten Texte kommen in der Regel ohne Hashtags aus, obwohl sie – zumindest teilweise – auf Twitter gepostet wurden. Einige präsentieren in 140 Zeichen eine abgeschlossene Erzählung, teilweise integrieren sie Account-Namen mit At-Zeichen in ihre Erzählung und zwei davon sind wesentlich länger als 140 Zeichen. Auch ein einheitlicher Stil lässt sich auf Twitter nicht nachweisen: Eine wesentliche Pointe von Acimans und Rensins *Twitterature* liegt darin, dass sie Klassiker der Weltliteratur in eine netzaffine Jugendsprache übertragen.<sup>14</sup> Diese Jugendsprache findet sich jedoch auch auf *Facebook*, *Reddit*, *4Chan* oder anderen Webseiten und steht im Gegensatz zu den stilistischen Regelmäßigkeiten der Twitteraccounts von Journalisten, Politikern und Regierungssprechern.<sup>15</sup> Letztlich kommen solche technik-, medien- oder formdeterministischen Begriffsdefinitionen eben nicht ohne Essentialisierungen der Form oder des Mediums aus, was neben der grundsätzlichen Probleme solcher Definitionen Texte mit deutlichen intermedialen Bezügen zu Schreibweisen auf Twitter wie *Nein. Ein Manifest* von Eric Jarosinski alias @Neinquarterly oder eben *Twitterature* ausschließt.<sup>16</sup> Ein näherer literaturwissenschaftlicher Blick zeigt zudem, dass sich die unter dem Begriff ›Twitteratur‹ versammelten Texte auf ganz unterschiedliche Weise auf die Literaturgeschichte beziehen – von Bezügen zum Haiku oder zum Aphorismus zu solchen zur Kürzestprosa eines Ror Wolf oder seriellen Erzählformen. Auch hier zeigt sich eine Vielfalt, die eine aus dieser Sicht einschränkende Definition von ›Twitteratur‹ als nicht sinnvoll erscheinen lässt. Lassen sich spezifische

11 | Meinert: *Twitter* (Anm. 4).

12 | Drees u. Meyer: *Twitteratur* (Anm. 2), S. 29.

13 | Auch der englischsprachige Wikipedia-Artikel zum Begriff ›Twitterature‹ widerspricht im übrigen solchen Eingrenzungen: »Twitterature has been called a literary genre, but is more accurately an adaptation of various genres to social media« Vgl. Art. »Twitterature«. In: *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Twitterature&oldid=695962339>.

14 | Vgl. dazu auch das Glossar, das dem Band beigelegt ist: Aciman u. Rensin: *Twitterature* (Anm. 9), S. 134–145.

15 | Viele Parteien wie die CDU (@CDU) oder Politiker wie Martin Schulz (@MartinSchulz), Kanzlerkandidat der SPD für die Bundestagswahl 2017, lassen einen Twitter-Account pflegen. Der Sprecher der Bundesregierung ist unter @RegSprecher zu erreichen.

16 | Eric Jarosinski: *Nein. A Manifesto*. New York 2015.

Texte auf spezifische literarische Traditionen zurückführen, scheint es gleichzeitig keine literarische Tradition zu geben, auf die sich alle Texte zurückführen lassen.<sup>17</sup>

Trotzdem gibt es literarische Texte, die sich auf Twitter beziehen, indem sie auf verschiedene Arten intermediale Bezüge etablieren oder Twitter als Publikationsplattform genutzt wird. Im Folgenden sollen diese Bezüge, wie angedeutet, nicht vom Medium oder einer bestimmten Formvorgabe aus gedacht werden, sondern von den literarischen Texten aus: Warum und in welcher Weise beziehen sich literarische Texte gerade auf Twitter als diskursives Ereignis? Eine Antwort wäre sicherlich, dass Twitter zumindest für eine gewisse Zeit, wie Porombka immer wieder betont hat, für das Neue und für die Möglichkeit des Experiments stand. Im Folgenden soll es um eine Thematisierung von Twitter im Kontext gegenwärtiger kulturkritischer Texte gehen. In sehr unterschiedlichen literarischen Texten mit Bezügen zu Twitter, so die Ausgangsbeobachtung, wird das Motiv der Dissoziation jeweils in Bezug auf eine Schreibszenen inszeniert. Dieser Fokus ermöglicht es, die Texte nicht als Erfüllung einer Form und eines Mediums, sondern als je spezifische Positionierung zu bestimmten Fragen nach dem Verhältnis von Subjektentwürfen und digitaler Kultur zu lesen, die auch in anderen Diskursen auftreten. Dabei ist zu bedenken, dass die Art und Weise, in der dieser Bezug etabliert und als solcher erkannt wird, keiner überzeitlichen Ordnung angehört, sondern dass sowohl Etablierung als auch die Wahrnehmung der Bezüge als solche historisch kontingent sind. Sowohl die Art, wie sich Texte auf und in Bezug auf Twitter entwerfen, als auch die Weise, wie wir diese Entwürfe als von Twitter geprägt wahrnehmen, unterliegt, genauso wie Genre- und Epochenzuschreibungen, für die der Begriff »Twitteratur« wie oben beschrieben auch in Anspruch genommen wurde, einem historischen Wandel.

## 2. Dissoziation: Pathologien der Gegenwart und die Szene des Schreibens

Im gegenwärtigen Schreiben über die Konstitution des Subjekts ist eine Renaissance eines Topos des Poststrukturalismus zu beobachten. In verschiedenen Publikationen, die in einer klassischen Figur der Modernekritik den digitalen Wandel als überfordernde Beschleunigung des Lebens besprechen, ist von Phänomenen zu lesen, die an die Rede vom gespaltenen Subjekt erinnern. Diese findet man prominent bei Jacques Lacan und seiner Rede von der *fente du sujet* oder in den Bänden *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* und *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, also Klassikern des Poststrukturalismus.<sup>18</sup> So entwirft beispielsweise

---

17 | Insofern scheint eine Einordnung des Phänomens beispielsweise anhand der Produktionsumstände sinnvoller. Eine exemplarische Kontextualisierung von Kürzest- und anderen Texten nimmt Holger Schulze für den Frohmann Verlag vor: Holger Schulze: »Trinken gehen, Bus fahren. E-Books und kleine Formen«. In: *Merkur* 70.800 (2016), S. 71–78.

18 | Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt / M. 1974; Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin 1992. Zu Jacques Lacans Rede von einer *division* oder *fente* des Subjekts vgl. Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel 2010, S. 254–268, insbesondere S. 261f. Es sei betont, dass diese Verwendung des Begriffs »Schizophrenie« nur entfernt mit dem umstrittenen Krankheitsbild der Schizophrenie zu vergleichen ist. Grundsätzlich handelt es sich um eine Metapher zur Beschreibung von Spaltungsphänomenen in Bezug auf verschiedene Subjektentwürfe. Deswegen werden in diesem Aufsatz auch die Begriffe »Spaltung«, »Schizophrenie« und »Dissoziation« als verschiedene begriffliche Fermentierungen verwandter Phänomene gefasst.

Christian Geyer, Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, in einem ausführlichen Kommentar des Aufsatzes »Die Knappheit der Zeit und die Vordringlichkeit des Befristeten« von Niklas Luhmann »den entgrenzten Menschen, der beständig außer sich ist, getrieben von dem, was auch anders möglich wäre.«<sup>19</sup> Die »virtuelle Unendlichkeit potentieller Gegenwarten«<sup>20</sup> überfordere diesen entgrenzten Menschen. Diese Überforderung wird – verglichen mit Luhmanns Analyse »prädigitaler Zeit«<sup>21</sup> – in der sogenannten digitalen Ära noch verschärft. Geyer folgert: »Der entgrenzte Mensch sieht doppelt, dreifach, vielfach.«<sup>22</sup> Es handelt sich gewissermaßen um eine radikalisierte Form der Schizophrenie: Der entgrenzte Mensch kennt nach Meyer nicht nur mehrere Zustände oder Persönlichkeiten seiner selbst, sondern erlebt, und darin liegt in diesem Fall das Pathologische, diese Zustände alle zum gleichen Zeitpunkt, was zur Überforderung führt.<sup>23</sup>

Ein anderes Beispiel für diese Argumentationsfigur im gegenwärtigen Diskurs, die jedoch aus einem völlig anderen Kontext stammt, ist die zeitdiagnostische Streitschrift *Present Shock* (2013) des US-amerikanischen Publizisten Douglas Rushkoff. Rushkoff entwickelt in diesem Buch – in Anlehnung an Alvin Tofflers *Future Shock* (1970)<sup>24</sup> – die These, dass die Menschheit durch die Digitalisierung einem Gegenwartsschock ausgesetzt sei, der zu ihrer Überforderung führe. Rushkoff entwirft eine Pathologie der digitalen Gesellschaft und auch er greift dazu auf eine Aktualisierung des Schizophrenie-Topos zurück. Im zweiten Kapitel seiner Analyse führt er das Konzept der »Digiphrenia« ein. Mit diesem Begriff versucht Rushkoff folgenden Zustand zu benennen:

Even though we may be able to be in only one place at a time, our digital selves are distributed across every device, platform, and network onto which we have cloned our virtual identities. The people and programs inhabiting each of these places relate to our digital addresses and profiles as if they were the original.<sup>25</sup>

Wie Geyer rekurriert Rushkoff auf potenzielle Gegenwarten, die in diesem Fall explizit durch die Wucherung digitaler Kopien entstehen. Er entwirft ein Subjekt, das in mehrere digitale Identitäten gespalten ist. Geyer und Rushkoff unterscheiden sich jedoch in einem Punkt: Geyer macht das Leiden des Subjekts am Bewusstsein der Kontingenz seiner Entscheidungen fest, während Rushkoff die krankhafte Gleichzeitigkeit in den digitalen Raum verlegt und sich damit eine Möglichkeit zur Pathologisierung der Digitalisierung schafft. Dennoch treffen sie sich darin, dass sie in ihren Gegenwartsdiagnosen ein Subjekt entwerfen, das unter seinen Möglichkeiten leidet, weil es auf je spezifische Weise Dissoziationsphänomene ausgesetzt ist.

Literarische Texte haben nun ein spezifisches Wissen über solche Dissoziationsphänomene, dem ihre Entstehung selbst zugrunde liegt. Ein verwandtes Verhältnis von Subjekt und dem Möglichen in einer Konstellation der Dissoziation, findet sich nämlich im

---

19 | Christian Geyer: »Das entgrenzte Leben – zwischen Deadline und Borderline«. In: Ders.: *Niklas Luhmann. Die Knappheit der Zeit und die Vordringlichkeit des Befristeten*. Berlin 2013, S. 63–160, hier S. 63.

20 | Ebd., S. 63.

21 | Ebd., S. 154.

22 | Ebd., S. 64.

23 | Die differenzierteste Beschreibung der Ursachen solcher Überforderungsphänomene und gleichzeitig ein *locus classicus* dieser Art von Modernisierungskritik ist Hartmut Rosas Studie *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Frankfurt/M. 2005). Das andere Extrem wären die stets alarmistischen Veröffentlichungen von Manfred Spitzer, beispielsweise *Digitale Demenz: Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen* (München 2012).

24 | Alvin Toffler: *Future Shock*. New York 1970.

25 | Douglas Rushkoff: *Present Shock. When Everything Happens Now*. New York 2013, S. 72.

Prozess des literarischen Schreibens. Dieses Verhältnis wird allerdings in der Regel nicht als pathologisch aufgefasst. Rüdiger Campe hat für diese Konstellation den Begriff der Schreibszene vorgeschlagen.<sup>26</sup> Ausgehend von Campes Überlegungen hat Davide Giuriato dann in seiner Einleitung zum Band *SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* betont, dass sich in der Schreibszene eine »Dissoziation zwischen Schreiber, Schreibwerkzeug und Geschriebenem«<sup>27</sup> ereigne. In der Regel bleibt der je spezifische Entwurf der Schreibszene jedoch vor dem Text. Tritt an einem der drei Stellen der Schreibszene jedoch eine Störung auf, setzt sich häufig eine Reflexion der Schreibszene in Gang, die dann auch im Text manifest werden kann.<sup>28</sup> Festzuhalten ist aber zunächst, dass sich jede Schreibszene, damit sie produktiv werden kann, als eine Dissoziation entfaltet. In den nun zu besprechenden literarischen Texten wird sich zeigen, dass diese fiktive Schreibszenen entwerfen, die sich als Reflexionen auf das Verhältnis von Subjekt und digitaler Kultur lesen lassen. Die Schreibszene wird zur Denkfigur, die es literarischen Texten ermöglicht, sich unter Rückgriff auf genuin literarisches Wissen zu einer gesellschaftlichen Debatte zu positionieren. Gerade die Plattform Twitter scheint eine Projektionsfläche zu sein, die es erlaubt, über Dissoziationsphänomene zu sprechen: So sei auf eine Studie verwiesen, die den Gebrauch des Hashtags »Schizophrenia« auf Twitter untersucht hat.<sup>29</sup> Der Diskurs über Dissoziation, Schizophrenie und Spaltung ist auf der Plattform besonders virulent.

### 3. @RenateBergmann: Rollenprosa und das Problem der Einheit der Figur

Die Figur der »Online-Omi«<sup>30</sup> Renate Bergmann ist eine Erfindung des vorher nicht literarisch in Erscheinung getretenen Torsten Rohde und gehört mit über 30.000 Abonnent\_innen (Stand: 22.12.2015) zu den erfolgreichsten literarischen Twitter-Accounts im deutschsprachigen Raum. Seit 2013 inszeniert Rohde das Leben einer älteren Dame mit einer Vorliebe für Korn und immerhin so viel Medienkompetenz, dass sie mit ihrem Mobiltelefon Tweets schreiben, verschicken und damit ihren fiktiven Alltag kommentieren kann. Die Figur ist zudem die Protagonistin und fiktive Verfasserin mehrerer Bücher, die im Rowohlt Verlag erschienen sind.<sup>31</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Texten von

26 | Rüdiger Campe: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.

27 | Davide Giuriato: »(Mechanisieretes) Schreiben. Einleitung«. In: Ders., Martin Stingelin u. Sandro Zanetti: *SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München 2005, S. 7–20, hier S. 14.

28 | Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Autorschaft im Netz im wissenschaftlichen Diskurs als dissoziiert entworfen wurde: Vgl. Florian Hartling: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld 2009, insbesondere S. 263–316. Siehe auch: Ders.: »Dissoziierte Autoren. Netzliterarische Autorschaft zwischen Tradition und Experiment«. In: *dichtung-digital* 11.39 (2009). <http://www.dichtung-digital.org/2009/Hartling/index.htm> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).

29 | Adam J. Joseph u.a.: »#Schizophrenia: Use and misuse on Twitter«. In: *Schizophrenia Research* 165.2-3 (2015), S. 111–115.

30 | Vgl. die Untertitel der Bücher in der folgenden Fußnote.

31 | Renate Bergmann: *Ich bin nicht süß, ich hab bloß Zucker. Eine Online-Omi sagt, wie's ist*. Reinbek bei Hamburg 2014; Dies.: *Kennense noch Blümchenkaffe. Die Online-Omi erklärt die Welt*. Reinbek



Autor\_innen, die auf Twitter zuerst in Erscheinung getreten sind, transformiert Rohde dabei nicht einfach die Tweets in eine andere Publikationsform, sondern hat für die Bücher andere Textformen gewählt. Nur ausgewählte Tweets erscheinen auch in den Büchern, jedoch vom Text abgesetzt.<sup>32</sup>

Rohde nutzt Twitter zum Entwurf einer fiktiven Figur, die selbst als Verantwortliche ihres Accounts auftritt.<sup>33</sup> Die Tweets werden nicht unter dem Namen Torsten Rohde abgesetzt, sondern unter dem Namen Renate Bergmann, die damit als Erzählinstanz markiert wird. Gleichzeitig erzeugt Rohde durch diese Strategie Authentizitätseffekte und spielt mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Dennoch wird bei genauerem Hinsehen schnell deutlich, dass es sich bei @RenateBergmann um einen fiktionalen Account handelt. Bei dieser Form der Rollenprosa ist entscheidend, in der potentiell unendlichen – und eben nicht nur 140 Zeichen langen – Erzählung auf Twitter durch verschiedene Strategien das Bild einer kohärenten Persönlichkeit zu erzeugen. Zentrale Mittel für diesen Entwurf einer Figur sind beispielsweise die Etablierung eines festen Kreises von Nebenfiguren wie dem befreundeten Paar Ilse und Kurt und der Tochter Kirsten und dem wiederholenden Bezug auf stets ähnliche Alltagshandlungen wie Blumengießen, Einkaufen, Kochen oder Fernsehen.<sup>34</sup>



Abb. 1: Verschiedene Tweets aus dem Zeitraum von November 2015 bis Juli 2016 mit dem Satz »[H]ier schreibt Renate Bergmann« (eigene Zusammenstellung)

Das Problem dieses Entwurfs ist jedoch, dass die geläufige Rezeptionsweise von Tweets ihm entgegensteht. Die Timelines bestehen aus den Tweets der jeweils abonnierten Accounts. Diese werden durch einen Algorithmus geordnet. Sie stehen also nicht im Kontext

bei Hamburg 2015 [E-Book]; Dies.: *Das bisschen Hüfte, meine Güte. Die Online-Omi muss in Reha.* Reinbek bei Hamburg 2015; Dies.: *Über Topflappen freut sich ja jeder. Weihnachten mit der Online-Omi.* Reinbek bei Hamburg 2015.

**32** | Siehe beispielsweise Bergmann: *Zucker* (Anm. 31), S. 17.

**33** | Diese Möglichkeit hat unter anderem Stephan Porombka in seiner *creative writing*-Einführung *Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Twitter, Blogs, Facebook & Co* (Mannheim 2011) beschrieben.

**34** | Siehe die Vorstellung der Nebenfiguren in Bergmann: *Zucker* (Anm. 31), S. 5–9 und die in den Tweets in Abbildung 1 angesprochenen Tätigkeiten.

der übergreifenden Narration von Renate Bergmann, sondern zunächst einmal für sich. Damit ergibt sich die Notwendigkeit, die Kohärenz der übergreifenden Erzählung und die Einheit der Figur zu sichern und auf diese zu verweisen. Dieser Verweis erfolgt über die Nennung des Eigennamens und der Etablierung einer Schreibszene: »[H]ier schreibt Renate Bergmann«, heißt der Satz, der in verschiedenen Varianten immer wieder in den Tweets auftaucht und der in den Tweets des Accounts @RenateBergmann der am häufigsten auftretende sein dürfte.<sup>35</sup> Durch die Erwähnung in diesem Satz taucht der Name »Renate Bergmann« dann an drei Positionen im Tweet auf: Einmal als Bezeichnung des Accounts, einmal mit At-Zeichen als Adresse des Accounts, wobei diese beiden Erwähnungen als Paratexte gelesen werden können, und einmal im Text des Tweets. Letztere Erwähnung des Namens Renate Bergmann beruft sich dann wiederum auf den in diesem Fall fiktionalen Paratext, der Nennung des Autornamens und Titel der Erzählung zugleich ist. Es ist also für die Erzählung »Renate Bergmann« von zentraler Bedeutung, diese Beziehung immer wieder zu etablieren, sie performativ immer wieder neu ins Gedächtnis der Leser\_innen zu rufen.

Durch den wiederholten Verweis auf die zugrundeliegende Autorfiktion wird der Effekt der Authentizität des Schreibens einer Rentnerin mit dem Namen Renate Bergmann immer wieder hervorgebracht. Zumal man unterstellen könnte, dass es innerhalb der Diageese gerade an der beschränkten Kenntnis des sozialen Netzwerks Twitter liegen könnte, dass Bergmann sich genötigt fühlt, ihren Namen noch einmal einzuführen, obwohl er in den Paratexten bereits zwei Mal genannt wird.

Aus dieser Geste, die eine, markiert durch das »hier«, imaginäre Schreibszene auf Twitter entwirft, lässt sich ablesen, welchen Problemen die Schreibende dabei zu begegnen glaubt und folglich wie sie Twitter entwirft: Nämlich als das Spaltende, die Einheit ihrer Erzählung und ihrer Person bedrohende. Die Störung, die zur Thematisierung der imaginären Schreibszene führt, ist die Annahme der fiktiven Autorin Renate Bergmann, die Autorschaft des Tweets könnte nicht ohne weiteres identifiziert werden.

Die beschwörende Repetition des Satzes »Hier schreibt Renate Bergmann« hat jedoch nicht nur innerhalb der Narration von Renate Bergmann die Funktion, Authentizitätseffekte zu erzeugen – hier schreibt sie *wirklich* und ihr Wissen über die Funktionsweise von Twitter ist altersbedingt beschränkt –, sondern lässt sich auch innerhalb der Debatte über ein dissoziiertes Subjekt verorten. Auf Twitter, einem sozialen Netzwerk also, das Rushkoff und auch Geyer als Teil einer digitalisierungsbedingten Subjektsplaltung beschreiben, inszeniert Rohde mit Renate Bergmann eine Figur, die sich und ihre Leser\_innen immer wieder der eigenen Einheit versichert. In der vergleichsweisen Ereignislosigkeit ihres Rentnerinnenlebens – Höhepunkt sind Besuche ihrer Tochter und die regelmäßig pointiert kommentierte Ausführung der oben schon erwähnten Alltagsaktivitäten – tritt kein Zweifel am Selbst auf und diese Zweifellosigkeit wird in der wiederholten Markierung der imaginären Twitter-Schreibszene demonstrativ ausgestellt. Die Art und das Thema der Erzählung, die im Fall von Renate Bergmann zu beobachten ist, lässt sich also als Kommentar der Debatte über eine überfordernde Spaltung von der Digitalisierung vermeintlich hilflos ausgesetzten Subjekten lesen. Die Rolle der Renate Bergmann steht für einen gelassenen Umgang mit dieser Digitalisierung, indem sie trotz ihres hohen Alters soziale Netzwerke nicht als Überforderung wahrnimmt, sondern sich ihrer Möglichkeiten nach ihren Bedürfnissen bedient. Sie ist eine souveräne Figur in

---

35 | Vgl. Abbildung 1. Auch Bergmanns aktuelles Buch beginnt mit dem Satz »Hier schreibt Renate Bergmann«, vgl. Bergmann: *Topflappen* (Anm. 31), S. 5.

einem Kontext, in dem Subjekten ihre Souveränität nach dem postmodernen Abschied von ihrer Autonomie ein zweites Mal abhandengekommen zu sein scheint.

#### 4. *Tiny Tales*: Prekäre Kürzestschreibszenen

Wesentlich prekärer erscheinen die Schreibszenen in Florian Meimbergs *Tiny Tales*. Meimberg publizierte von Oktober 2009 bis Januar 2012 Kürzestgeschichten auf Twitter. Sie begrenzen sich tatsächlich auf den Raum von 140 Zeichen, stehen also in der Tradition der Kürzestgeschichte. 2011 erscheint eine Auswahl der Geschichten unter dem Titel *Auf die Länge kommt es an. TINY TALES. Sehr kurze Geschichten* auch in Buchform.<sup>36</sup> Einige Kürzestgeschichten aus dem Buch, das thematisch und nicht chronologisch geordnet ist, finden sich auch online beim Account @tiny\_tales, einige sind nur in Buchform publiziert worden, weitere nur auf Twitter. Meimberg erhielt für seine Kürzestgeschichten im Jahr 2010 den Grimme Online Award in der Kategorie Spezial.<sup>37</sup> Unter anderem aufgrund dieses Preises war er der erste deutschsprachige Autor, der für auf Twitter veröffentlichte Texte größere Aufmerksamkeit erhielt.

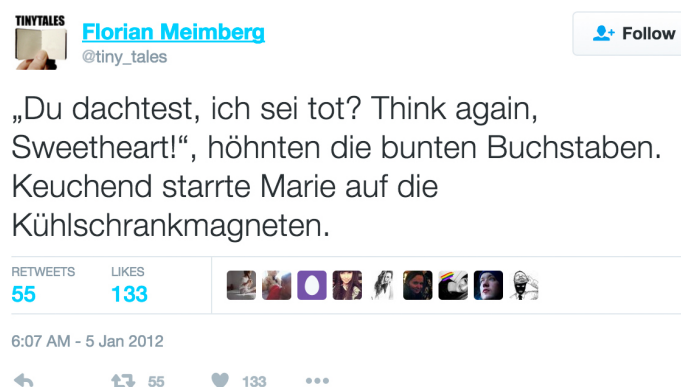


Abb. 2: Tweets des Accounts @tiny\_tales (eigene Zusammenstellung)

36 | Für eine Übersicht über die thematische und formale Bandbreite dieser Kürzestgeschichten-sammlung vgl. Meyer: *Kurzgeschichte* (Anm. 3), S. 166–169.

37 | Vgl. Frauke Gerlach (Hg.): *Preisträger 2010*, undatiert. <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=988> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016). Meimberg erhielt den Preis für den Twitter-Account und nicht für die Buchveröffentlichung.

In einigen der in *Auf die Länge kommt es an* veröffentlichten Kürzestgeschichten werden Schreibszenen inszeniert, in denen die von Giuriato beschriebene Dissoziation scheitert. Narratologisch gesprochen: Die Pointe dieser Kürzestgeschichten liegt in metaleptischen Überschreitungen der Erzählebenen. Ein Beispiel hierfür ist diese Kurzerzählung: »Zusatzzahl 7«, tippte er. Dann schloss er den Laptop. Er liebte das Autorendasein. Im Wohnzimmer murmelte der Fernseher: »Zusatzzahl 7.«<sup>38</sup> Die Trennung zwischen Werk und Leben, die in der Schreibszenen der Dissoziation zwischen Schreiben und Geschriebenem entspricht, ist aus den Leser\_innen unbekanntem Gründen nicht etabliert worden, was der fiktive Autor zu seinem Vorteil nutzt. Es ist eine literarische Machtfantasie, die hier zur Darstellung kommt: Das Schreiben verändert unmittelbar das Leben.

In einer weiteren Kürzestgeschichte hat diese Verknüpfung von Leben und Werk drastische Konsequenzen: »Der Autor weinte. Er hatte soeben seine Hauptfigur sterben lassen. Behutsam wickelte er den Körper in einen Müllsack.«<sup>39</sup> Was in der Lotto-Kürzestgeschichte zu einer positiven Pointe führt, hat hier negative Auswirkungen. Wieder verändert das Schreiben unmittelbar die fiktive fiktionale Welt, die Abgrenzung zum Werk scheitert, sodass die »Hauptfigur« der fiktiven Erzählung auch in der fiktiven fiktionalen Welt sterben muss.

Komplexer noch als die ersten beiden Beispiele ist der folgende Fall, weil sie einen abwesenden prophetischen Autor impliziert: »Tom öffnete das alte Buch und begann zu lesen: »Tom öffnete das alte Buch und begann zu lesen. Noch ahnte er nichts von seinem nahen Tod.«<sup>40</sup> Die Pointe dieser Kürzestgeschichte liegt in einem Kurzschluss von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene: Auf der intradiegetischen Ebene beginnt Tom eine Erzählung auf metadiegetischer Ebene zu lesen, die aber wiederum Bezüge zur intradiegetischen Ebene herstellt und die gerade eingeführte Unterscheidung implodieren lässt. Diese Implosion kennt dann als einzige Konsequenz den Tod, den die Erzählung auf metadiegetischer Ebene vorhersagt. Der Tod der Figur würde die zeitliche Ordnung der Erzählung wiederherstellen. Dann nämlich wäre das, was das »alte Buch« erzählt, aktualisiert und könnte retrospektiv erzählt werden. Was in der dieser Konstellation zugrundeliegenden imaginären Schreibszenen nicht gelungen ist, ist wiederum die Grenzziehung zwischen fiktivem Werk und fiktiver Welt. Die Dissoziation von Schreibendem und Geschriebenem ist gescheitert, da das Wissen des Schreibenden über das Geschriebensein in diesem Geschriebenen reflektiert wird.

In diesen Schreibszenen scheitert die Dissoziation folgenreich: der Raum, in dem der Autor körperlich anwesend ist und der literarische Raum, in dem er seine Figuren entwirft, überschneiden sich oder werden deckungsgleich. Zieht man den oben aufgerufenen Kontext des in der digitalen Kultur dissoziierten Subjekts heran, ergibt sich aus dieser scheiternden Schreibszenen eine Verschiebung des Fokus. Die Gefahr für das Subjekt läge dann nicht mehr in der Überforderung durch die Simultanität seiner Selbstentwürfe, sondern in einer falschen Behauptung von Einheit. Was Meimbergs Autorenfiguren abhandenkommt, ist die Möglichkeit, den Standpunkt des Beobachters einzunehmen und von ihrer Erzählung zu abstrahieren. Im Kontext der digitalen Kultur erinnert das – um einmal nicht auf die Debatte über die Gefahr der pathologischen Immersion bei Computerspielen zu rekurrieren – beispielsweise an die Debatte über die Differenzen zwischen Facebook-Freunden und sogenannten »wirklichen Freunden«. In

38 | Florian Meimberg: *Auf die Länge kommt es an*. TINY TALES. Sehr kurze Geschichten. Frankfurt/M. 2011, S. 106.

39 | Ebd., S. 149.

40 | Ebd., S. 150.

dieser Debatte gelten die Facebook-Freunde als Substitut einer wie auch immer gearteten authentischen Freundschaft. Diese Differenz werde von den zu Erziehenden vermeintlich nicht erkannt.<sup>41</sup> Meimbergs fiktive Schreibszenen schließen damit an einen Topos der Kulturkritik an, der kulturelle Innovationen häufig begleitet. Die Warnung vor der Überidentifikation mit einer fiktionalen Welt beispielsweise existiert spätestens seit dem Aufkommen der Romanliteratur.<sup>42</sup>

## 5. *Black Box*: Logbuch einer Cyborg-Agentin

Der Ausgangspunkt von Jennifer Egan's Agentinnenroman *Black Box* ist eine fiktive Schreibszenen. Die einzelnen Absätze des Textes, die jeweils eine Länge von 140 Zeichen nicht überschreiten, sind das Logbuch einer Mission, die die autodiegetische Erzählerin erfolgreich abgeschlossen hat. Innerhalb der erzählten Welt dient das in 47 Abschnitte aus jeweils mehreren Absätzen unterteilte Logbuch als Leitfaden für zukünftige Agentinnen. Aus dieser Erzählmotivation resultiert der Stil des Textes: Er ist eine Sammlung von Handlungsanweisungen und -richtlinien, deren inhaltliches Spektrum von sehr konkreten Hinweisen zum Einsatz bestimmter Techniken und Strategien bis zu Lebensweisheiten in aphoristischer Form verläuft. Aus diesen Anweisungen und Richtlinien lässt sich der Missionsverlauf rekonstruieren. Als titelgebende *Black Box* fungiert daher die Agentin selbst: »Your physical person is our Black Box; without it, we have no record of what has happened on your mission.«<sup>43</sup>

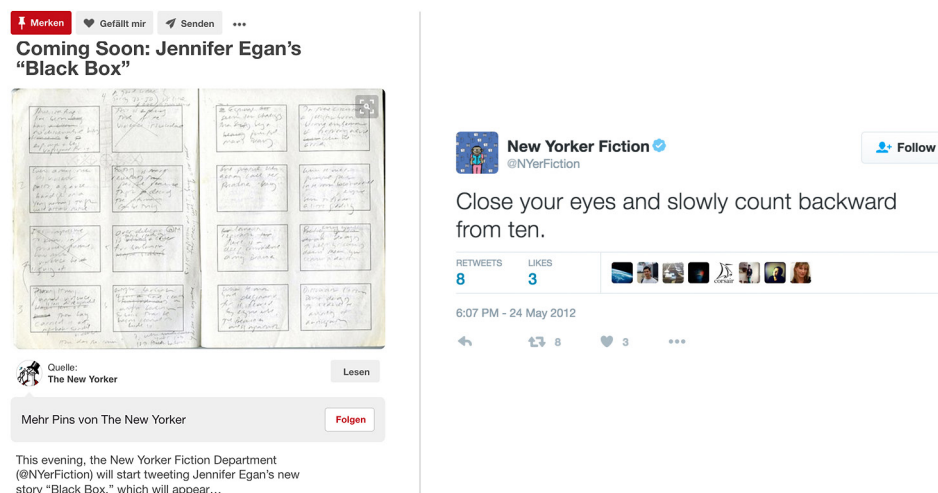


Abb. 3: Notizen und Entwürfe von Jennifer Egan zu *Black Box* in der Ankündigung des Textes durch den *New Yorker* auf dem auf Bilder spezialisierten sozialen Netzwerk *Pinterest*. Rechts daneben ein Tweet aus *Black Box* von der Erstpublikation durch den Account @NYerFiction (eigene Zusammenstellung)

41 | Vgl. beispielsweise diesen Artikel, der die Frage nach der Differenz von Facebook- und anderen Formen der Freundschaft mit der Kategorie der Authentizität verknüpft: Jacoba Urist: *How Real Are Facebook Friendships?*, 4. Februar 2015. <http://www.theatlantic.com/health/archive/2015/02/how-real-are-facebook-friendships/384780/> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016). Eine differenzierte Perspektive auf dieses und andere Phänomene bezüglich dieses sozialen Netzwerks bietet Daniel Miller: *Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook*. Übers. v. Frank Jakubzik. Berlin 2012.

42 | Vgl. dazu Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart 1987, insbesondere das einleitende Kapitel zur Geschichte des Lesens.

43 | Jennifer Egan: *Black Box*, 4. Juni 2012. <http://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box-2> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016), Abschnitt 38.

Um ihr Logbuch zu führen, stehen der Agentin nicht die konventionellen Utensilien der Aufzeichnung zur Verfügung, sondern einige andere Hilfsmittel, die ihr vor ihrer Mission implantiert wurden. Bei der Erzählerin handelt es sich also um einen Cyborg: Sie hat unter anderem ein Aufnahmegerät im Ohr, eine Kamera im linken Auge und einen Steckplatz zwischen den Zehen.<sup>44</sup> Die Mission der Agentin bestand darin, bestimmte Informationen von einem männlichen Zielobjekt zu erlangen beziehungsweise diese Informationen auf die in ihren Körper integrierten Speichergeräte zu überspielen. Bei ihren Eintragungen in ihr virtuelles Logbuch muss sie nicht auf ein Schreibwerkzeug außerhalb ihres Körpers zurückgreifen, sondern kann, nachdem sie durch eine Berührung ihres linken Daumens mit ihrem linken Mittelfinger die Aufnahme aktiviert hat, Gedachtes unmittelbar abspeichern.<sup>45</sup> Sie kann also, so könnte man ihre Ausstattung deuten, als eine Version des Menschen gelten, der mit seinem Smartphone eins geworden ist. In der Figur der Agentin wird die von Rushkoff und Geyer so bedrohlich inszenierte Spaltung also zum Preis der Implantation wieder aufgehoben. Ein Leben als Cyborg erscheint als Möglichkeit, die digitale Dissoziation des Subjekts zu überschreiten. Das Bewusstsein der Agentin ist stets in der physischen Welt und im digitalen Logbuch für ihren Auftraggeber, mutmaßlich der US-amerikanische Geheimdienst, anwesend.

Es gibt in *Black Box* jedoch noch eine weitergehende Reflexion der Dissoziation. Bemerkenswert an dieser Cyborg-Agentin ist nämlich, dass sie über keinerlei Waffen verfügt, weder implantierte noch sonstige. Im Fall physischer Gewaltanwendung greift sie auf eine mentale Technik zurück: »the Dissociation Technique«<sup>46</sup>. Die Agentin bringt sie während ihrer Mission drei Mal zum Einsatz. Bei zwei Gelegenheiten dient sie dazu, Vergewaltigungen durch Zielpersonen zu überstehen, zuletzt um nach einer mit schweren Verletzungen überstandenen Flucht die Zeit bis zur Abholung durch ihren Auftraggeber zu überleben.<sup>47</sup> Durch die Dissoziationstechnik kann die Agentin ihr Bewusstsein von ihrem Körper und ihrem physischen Empfinden trennen. Sie zählt von zehn rückwärts und nimmt dann eine auf ihren Körper bezogene Beobachterinnenposition ein.

Der Grad der Gewalttätigkeit wird von Fall zu Fall höher. In der ersten Phase der Dissoziation zwischen Körper und Bewusstsein erscheint die im Moment beobachtete Verletzung des eigenen Körpers noch in einer metaphorischen Formulierung: »Spurs and gashes of stone narrate a violence that the earth itself has long forgotten.«<sup>48</sup> Bei dem zweiten Einsatz der Dissoziationstechnik ist die vor sich gehende Gewalttätigkeit expliziter beschrieben: »By the time your forehead is jammed against a rock, you should perceive your body only vaguely, from above.«<sup>49</sup> Bei der letzten Anwendung ist schließlich der eigene schwer verletzte Körper Gegenstand der Selbstbeobachtung »Only when you notice a woman like yourself, crumpled and bleeding at the bottom of a boat, will you realize what has happened.«<sup>50</sup> Die drei Situationen, in denen die Agentin die Dissoziationstechnik einsetzt, zeigen also jeweils physische Gewalt. Deren Härte steigert sich von Anwendung zu Anwendung.

Die Selbstbeobachtung als misshandelter Cyborg lässt zwei Lesarten zu. Die eine hebt die technische Seite der Figur der Agentin hervor, die andere das körperliche Element.

---

44 | Vgl. ebd., Abschnitte 13, 25 und 35.

45 | Vgl. ebd., Abschnitt 15.

46 | Ebd., Abschnitt 7.

47 | Vgl. ebd., Abschnitte 7–9, 31–32 und 44–47.

48 | Ebd., Abschnitt 8.

49 | Ebd., Abschnitt 31.

50 | Ebd., Abschnitt 44.

Liest man die Figur als menschengewordenen Datenspeicher, als der die Erzählerin innerhalb der Diegese auch die Möglichkeit der Erzählung garantiert, könnte man sie als eine Gefangene im Netz der Daten sehen, die sie für ihren Auftraggeber unter Lebensgefahr zu erlangen versucht und die sie als lebende *Black Box* über jede ihrer Schritte liefert. Hier lägen Verbindungen zum Diskurs zu den Möglichkeiten der Überwachung des Datenverkehrs im Allgemeinen und sozialer Netzwerke im Speziellen nahe. Die Agentin wäre einer Extremform dieser Überwachung ausgesetzt, indem jeder ihrer Schritte aufgezeichnet wird so wie jede Benutzerin dieser Netzwerke Spuren hinterlässt. Insofern wäre Egans Erzählung ein sarkastischer Kommentar zu dieser Debatte, der durch die Drastik der dargestellten Verletzungen die Drastik der Situation zu illustrieren versucht. Die Verletzlichkeit des Körpers wäre als Metapher der Verletzlichkeit der eigenen Daten zu lesen.

Die zweite Lesart nimmt die Verletzlichkeit des Körpers buchstäblicher. Die Überschreitung der digitalen Dissoziation und der literarischen Dissoziation – auch Schreiberin, Schreibwerkzeug und Geschriebenes werden eins – durch den Cyborg ist eine Überschreitung des Körpers. Die Erzählung wäre dann als eine Mahnung zu lesen: Als eine Mahnung, über die Digitalisierung und Virtualisierung vieler Aspekte des Lebens nicht den Körper zu vergessen, der verletzlich bleibt. Die Reflexion dieser Verletzlichkeit, das wäre die zentrale Pointe des Texts, erfordere keine Überwachung durch technische Vorrichtungen, keine Optimierung des Körpers durch Fitnessprogramme auf dem Smartphone, sondern eine Selbstbeobachtung, die erst durch eine Distanzierung entstehen kann. Diese Distanzierung erfordert wiederum ein Moment der Dissoziation, um sich die eigene Körperlichkeit vor Augen zu führen.

## 6. Gelassenheit, Zerstörung, Reflexion

Die Lektüre der fiktiven Twitter-Schreibszenen in den literarischen Texten zeigt eine differenzierte Positionierung zur kulturkritischen Debatte über das Subjekt in der digitalen Kultur. Die Texte erproben und reflektieren verschiedene Positionen zu einem Diskurs über das Subjekt. In der repetitiven Selbstbehauptung des Satzes »Hier schreibt Renate Bergmann« entfaltet sich eine Gegenbewegung zur vermeintlichen dissoziierenden Kraft, die den digitalen Medien zugeschrieben wird. Ohne hier die ganze philosophische Wucht dieses Begriffes ins Spiel bringen zu wollen, jedoch in Einklang mit der Figur der lebenserprobten Rentnerin, wird hier Gelassenheit als Möglichkeit eingeführt.<sup>51</sup> Diese Gelassenheit steht im Gegensatz zu den drastischen Kürzestgeschichten von Meimberg. Diese haben nicht nur insgesamt, sondern auch in ihren Reflexionen von Schreibszenen eine Tendenz zur Selbstzerstörung – die Kürzestgeschichten handeln häufig von den letzten Sekunden vor dem Ende des Protagonisten oder gar der Welt.<sup>52</sup> Hier gelingt den Schreibenden die Dissoziation vom Geschriebenen nicht, sodass die Akte in der fiktiven Schreibszenen unmittelbare Wirkung in der fiktiven Realität entfalten. Der Fall der Agentin in Egans *Black Box* liegt wiederum anders: Im Cyborg vereinen sich Schreibende, Geschriebenes und Schreibwerkzeug. Erst die Dissoziationstechnik erlaubt die Reflexion dieser Verbindung und die Reflexion der Materialität dieser Schreibszenen. Diese

51 | Damit kommt Bergmann Rushkoffs, freilich vagen, Empfehlungen dazu, wie dem »present shock« zu begegnen sei, im Übrigen relativ nahe: Vgl. Rushkoff: *Present Shock* (Anm. 25), S. 264–266.

52 | Vgl. Insbesondere das Kapitel »Ende.« in Meimberg: *Länge* (Anm. 38), S. 163–175.

Reflexion bezieht sich auch auf die Verletzlichkeit des Körpers – er bleibt auch in seiner Symbiose mit technischen Geräten ein prekäres Objekt.

Was heißt das für die sogenannte ›Twitteratur‹? Dass es sich bei diesen Texten nicht um ein von Technik, Medium oder Form determiniertes literarisches Sprechen handelt, sondern vielmehr, dass die diskursiven Erscheinungsweisen des Phänomens Twitter in literarische Texte inkorporiert werden, um über etwas *Anderes* zu sprechen. Sie gehen weit über den »zwangsneurotische[n] Stolz, alles in 140 Zeichen packen zu wollen«<sup>53</sup> hinaus, wenn es ›Twitteratur‹ jemals darum gegangen sein sollte. Indem sie die Gesten der digitalen Kommunikation wiederholen, können sie am Gegenstand über das sprechen, was die Kulturkritik doch nur aus der Distanz zu beobachten wagt. Genau ein anderer Gegenstand in diesem Sinn ist die Reflexion einer vermeintlichen Dissoziation oder Schizophrenie, auf die hin einige kulturkritische Texte das Subjekt in der digitalen Kultur entwerfen. Twitter wird dabei als Plattform imaginiert, die diese Dissoziation besonders thematisierbar macht, weil sie im öffentlichen Diskurs mit dem Phänomen der Dissoziation verknüpft ist.

---

53 | Kedves: *Sargnagel* (Anm. 1).

## Literatur- und Medienverzeichnis

- ACIMAN, Alexander u. Emmett Rensin: *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. London 2009.
- Art. »Twitterature«. In: *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Twitterature&oldid=695962339>.
- BERGMANN, Renate: *Das bisschen Hüfte, meine Güte. Die Online-Omi muss in Reha*. Reinbek bei Hamburg 2015.
- BERGMANN, Renate: *Ich bin nicht süß, ich hab bloß Zucker. Eine Online-Omi sagt, wie's ist*. Reinbek bei Hamburg 2014.
- BERGMANN, Renate: *Kennense noch Blümchenkaffe. Die Online-Omi erklärt die Welt*. Reinbek bei Hamburg 2015 [nur E-Book].
- BERGMANN, Renate: *Über Topflappen freut sich ja jeder. Weihnachten mit der Online-Omi*. Reinbek bei Hamburg 2015.
- BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1973.
- CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.
- DELEUZE, Gilles u. Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M. 1974.
- DELEUZE, Gilles u. Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin 1992.
- DERRIDA, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1990 [1967].
- DREES, Jan und Sandra Annika Meyer: *Twitteratur. Digitale Kürzestschreibweisen*. Berlin 2013.
- EGAN, Jennifer: *Black Box*, 04. Juni 2012. <http://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box-2> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- GERLACH, Frauke (Hg.): *Preisträger 2010*, undatiert. <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=988> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- GEYER, Christian: »Das entgrenzte Leben – zwischen Deadline und Borderline«. In: Ders.: *Niklas Luhmann. Die Knappheit der Zeit und die Vordringlichkeit des Befristeten*. Berlin 2013, S. 63–160.
- GIURIATO, Davide: »(Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung«. In: Ders., Martin Stingelin u. Sandro Zanetti: *SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München 2005, S. 7–20.
- HARTLING, Florian: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld 2009.



- HARTLING, Florian: »Dissoziierte Autoren. Netzliterarische Autorschaft zwischen Tradition und Experiment«. In: *dichtung-digital* 11.39 (2009). <http://www.dichtung-digital.org/2009/Hartling/index.htm> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- JAROSINSKI, Eric: *Nein. A Manifesto*. New York 2015.
- JOSEPH, Adam J. u.a.: »#Schizophrenia: Use and misuse on Twitter«. In: *Schizophrenia Research* 165.2-3 (2015), S. 111–115.
- KEDVES, Jan: *Stefanie Sargnagel: »Ich hab ein klassisches Rapper-Problem«*, 5. Dezember 2015. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- KREUZMAIR, Elias: *Was war Twitteratur?*, 4. Februar 2016. <http://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- MEIMBERG, Florian: *Auf die Länge kommt es an. TINY TALES. Sehr kurze Geschichten*. Frankfurt / M. 2011.
- MEINERT, Julika: *Twitter als Literatur – total genial oder nur banal*, 28. Dezember 2013. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123331985/Twitter-als-Literatur-total-genial-oder-nur-banal.html> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- MEYER, Anne Rose: *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 2014.
- MILLER, Daniel: *Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook*. Übers. v. Frank Jakubzik. Berlin 2012.
- POROMBKA, Stephan (Hg.): *Über 140 Zeichen. Autoren geben Einblick in ihre Twitterwerkstatt*. Berlin 2014.
- POROMBKA, Stephan: »Die nächste Literatur. Anmerkungen zum Twittern«. In: *Netzkultur. Freunde des Internets* (Hg.): *eReader Technologie-Evolution*, o. Ort 2013, S. 42–49.
- POROMBKA, Stephan: *Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Twitter, Blogs, Facebook & Co*. Mannheim 2011.
- ROSA, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* Frankfurt / M. 2005.
- SCHÖN, Erich: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart 1987.
- SCHULZE, Holger: »Trinken gehen, Bus fahren. E-Books und kleine Formen«. In: *Merkur* 70.800 (2016), S. 71–78.
- SPITZER, Manfred: *Digitale Demenz: Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München 2012.
- URIST, Jacoba: *How Real Are Facebook Friendships?*, 4. Februar 2015. <http://www.theatlantic.com/health/archive/2015/02/how-real-are-facebook-friendships/384780/> (zuletzt eingesehen am 14. Juli 2016).
- ZIMA, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel <sup>3</sup>2010.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshots von <https://twitter.com/RenateBergmann> (November 2015 bis Juli 2016).

Abb. 2: Screenshot von [https://twitter.com/tiny\\_tales/status/154926933283573760](https://twitter.com/tiny_tales/status/154926933283573760) und [https://twitter.com/tiny\\_tales/status/150545445305856001](https://twitter.com/tiny_tales/status/150545445305856001) (14. Juli 2016).

Abb. 3: Screenshots von <https://www.pinterest.com/pin/144396731774064597> und <https://twitter.com/nyerfiction/status/205827483344445441> (14. Januar 2016).