



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die öffentliche Autorin. Digitale Inszenierungspraktiken bei
Elfriede Jelinek und Stefanie Sargnagel

verfasst von / submitted by

Zoe Hackenberg, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Austrian Studies – Cultures, Literatures,
Languages

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die Betreuung dieser Arbeit bedanken.

Ich danke außerdem allen Personen in meinem Umfeld, die mich während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit begleitet haben. Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Mutter, die mich immer bedingungslos unterstützt und ohne die mein Studium niemals möglich gewesen wäre. Jelka, Sabrina und Martin danke ich besonders für ihre Korrekturen. Nikola danke ich für die vielen gemeinsamen Stunden auf der Bibliothek.

Inhalt

1. Einleitung: Struktur und Methode.....	7
2.1 Theoretische Grundlagen.....	9
2.1.1 Poststrukturalistische Autorschaftstheorien.....	9
2.1.2 Weibliche Autorschaft.....	12
2.1.3 Die Rückkehr des Autors.....	14
2.1.4 Autofiktion – Autobiografie – Automedialität.....	15
2.2 Inszenierung von Autorschaft.....	17
2.2.1 Der Inszenierungsbegriff.....	18
2.2.2 Gegenbegriff: Authentizität.....	22
2.3 Autorschaft im Internet.....	24
2.3.1 Die literarische Öffentlichkeit.....	24
2.3.2 Aufmerksamkeit als Währung des Kulturbetriebs der Gegenwart.....	24
3. Forschungsstand und wissenschaftliche Ansätze.....	29
3.1 Elfriede Jelinek.....	29
3.2 Stefanie Sargnagel.....	36
4. Internetauftritte der Autorinnen.....	41
4.1 Internetauftritt Elfriede Jelinek.....	41
4.1.1 Mediatisierte Literatur.....	41
4.1.2 AutorInnenhomepages.....	42
4.1.3 Zur grafischen Gestaltung und Aufbau der Webseite.....	50
4.1.4 Der Internetroman Neid.....	56
4.1.5 Zwischenfazit.....	62
4.2 Internetauftritt Stefanie Sargnagel.....	64
4.2.1 Soziale Medien – Das Soziale Netzwerk Facebook.....	64
4.2.2 Aufbau der Facebookpräsenz bei Stefanie Sargnagel.....	69
4.2.3 Inhaltliche Analyse ausgewählter Statusnachrichten.....	76
a. Politische Texte.....	77
b. Selbstreflexive Texte.....	79
4.2.4 Zwischenfazit.....	83
5. Fazit.....	85
6. Literaturverzeichnis.....	89
6.1 Primärliteratur Elfriede Jelinek.....	89

6.2 Primärliteratur Stefanie Sargnagel	89
6.3 Sekundärliteratur	90
6.4 Sonstige Quellen	95
7. Abstract	99

1. Einleitung: Struktur und Methode

Im August 1990 wurde mit der ersten Standleitung zwischen der Universität Wien und dem CERN in Genf das Fundament für die kommerzielle Internetnutzung in Österreich gelegt. Obwohl diese Entwicklung noch keine 30 Jahre zurückliegt, ist das Internet, dessen Verbreitung zu drastischen Veränderungen und einem grundlegenden Wandel der Mediennutzung geführt hat, nicht mehr aus der heutigen Gesellschaft wegzudenken. Viele pessimistische Prognosen wurden bezüglich Literatur und Autorschaft im Internet geäußert, AutorInnen sind jedoch mittlerweile rege NutzerInnen der verschiedenen Möglichkeiten, die das Internet zur Selbstpräsentation bietet. Die Frage nach dem Status der digitalen Literatur in Österreich und was das Internet für Literaturschaffende leisten kann, möchte die vorliegende Arbeit anhand der beiden Autorinnen Elfriede Jelinek und Stefanie Sargnagel aufarbeiten. Elfriede Jelinek, als Nobelpreisträgerin der Literatur verehrt und als „Nestbeschmutzerin“ öffentlich diffamiert, ist eine der ersten AutorInnen, die ihr literarisches Schaffen und öffentliches Auftreten bis zum heutigen Zeitpunkt fast zur Gänze in den virtuellen Raum verlagert hat. Bei Stefanie Sargnagel ist es genau umgekehrt: Der Erfolg ihrer Texte im Internet geht der Publikation ihrer Bücher voraus. Sargnagel, besonders innerhalb der Subkultur als vielversprechende Nachwuchsautorin gefeiert, ist ebenso Zielscheibe öffentlicher Diskreditierung und wurde von der Literaturwissenschaft bis zum jetzigen Zeitpunkt weitgehend ignoriert. Es ist nicht Ziel dieser Erörterung, die beiden Autorinnen und ihr Werk gleichzusetzen, sondern es soll aufgezeigt werden, wie die unterschiedlichen digitalen Inszenierungen konzipiert sind, weswegen eine medienanalytische Methode herangezogen wird. Dennoch möchte diese Arbeit auch nach etwaigen Parallelen fragen: Beide Autorinnen zeichnen sich durch ihr politisches und feministisches Engagement aus und sind durch ihre kritischen Ansichten vernichtender öffentlicher Kritik ausgesetzt, Feindbilder der Freiheitlichen Partei Österreichs und der Boulevardmedien. Die Autorinnen sind Auslöser (kultur-)politischer Debatten, viele Menschen identifizieren sich mit ihnen, ihre Positionen zu aktuellen öffentlichen Diskursen haben Gewicht. Es scheint, als ob ihre literarische Arbeit durch diese polarisierende öffentliche Position in den Hintergrund rückt, was den Anstoß liefert, diese Arbeit auf die Selbstdarstellung sowie auf Reflexionen zur Autorschaft zu fokussieren. Da diese Inszenierungen aber auch von der Rezeption von Außen abhängig sind, soll ebenfalls die Frage gestellt werden, in welcher Wechselwirkung die Autorinnen mit der Öffentlichkeit und ihrem Publikum stehen. Dabei wird zu allererst eine theoretische Ausgangsposition erstellt, welche die vielschichtige Frage

nach Autorschaft in der Literaturwissenschaft aufgreift, angefangen mit der poststrukturalistischen Absage an den Geniekult mit einem besonderen Blick auf weibliche Autorschaft bis zur Rückkehr der Autorinstanz in die Forschung, die sich auch in der Gattung der Autofiktion widerspiegelt. Im Zentrum des theoretischen Teils der Arbeit steht der interdisziplinäre Inszenierungsbegriff der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, da die Internetauftritte der Autorinnen als Inszenierungen verstanden werden, die etwas in Erscheinung bringen, das durch eine spezifische Auswahl und Strukturierung gekennzeichnet ist. Die Forschung zum Thema Autorschaft breitet sich über die Literaturwissenschaft hinaus aus, deshalb werden neben medienanalytischen auch soziale und ökonomische Aspekte von Autorschaft beleuchtet werden. Aufbauend auf diesen theoretischen Grundlagen werden die medienspezifischen Eigenschaften der Internetauftritte aufgezeigt und anschließend ausgewählte digital publizierte Textbeispiele und Interviews der Autorinnen auf biografische Äußerungen oder Reflektionen über Autorschaft hin untersucht. Dabei soll nicht nach der Authentizität der biografischen Aussagen gefragt werden, sondern es wird davon ausgegangen, dass es sich – ob öffentlich oder literarisch – immer um eine konstruierte Identität handelt. Diese Selbstinszenierung, die mit Sicherheit auch der Vermarktung dient, soll in dieser Arbeit jedoch nicht nur aus einer wirtschaftlichen Perspektive betrachtet werden, sondern es wird nach ihren weiteren Funktionen gefragt. Beide Autorinnen scheinen mit der Öffentlichkeit und ihrer medialen Präsenz zu spielen und zu provozieren, um so gängige Rezeptionsmuster zu vermeiden.

2. Kontextualisierung des Themas

2.1 Theoretische Grundlagen

Neben der Kategorie Text ist wohl keine weitere Größe in der Literaturwissenschaft so bedeutend wie die Autorschaft. So leicht diese Größe auf den ersten Blick einzuordnen scheint, nämlich als VerfasserIn des Texts, so umstritten ist sie jedoch in der Forschung. Zur Theorie-Debatte und jenen Ansätzen, die für diese Arbeit interessant sind, werden im Folgenden zusammenfassende Einblicke gegeben, um ein produktives Grundgerüst für die weitere Analyse zu erstellen.

2.1.1 Poststrukturalistische Autorschaftstheorien

So selbstverständlich Autorschaft in der literaturwissenschaftlichen sowie in der alltäglichen Praxis das Feld der Literatur ordnet, so kontrovers ist der Umgang mit dieser Größe in der Literaturtheorie. Hier wird die Autorperson als Verstehensnorm grundsätzlich in Frage gestellt, was der Titel *Der Tod des Autors* von Roland Barthes 1968 erschienenem Aufsatz unmissverständlich benennt. Barthes ist der Meinung, dass der Geniekult rund um die Autorenfigur aus dem Gründungszeitalter der Philologien stammt und vollkommen überholt ist.¹ Der Autor ist laut Barthes eine modernere Erscheinung, eine von der Gesellschaft erst geschaffene Figur.² Mit dem Ende des Mittelalters, durch den Einfluss des Empirismus, Rationalismus und der Reformation, wurde der Wert des Individuums gesellschaftlich immer wichtiger, und so kam auch die Person des Autors zu ihrer großen Bedeutung:

Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften. [...] Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge [...].³

Diese hier erläuterte Art der Erklärung eines Werkes anhand der Autorperson hat sich bis jetzt vor allem in der Populärkultur erhalten. Diese Subjektivierung legt jedoch laut Barthes einen völlig falschen Fokus in der Interpretation von Texten: „[...] es ist die Sprache, die spricht, nicht der Autor“⁴, und es gilt „[...] das Bild des Autors zu entsakralisieren.“⁵ Barthes plädiert

¹ Vgl. Jannidis, Fotis u.a.: Autor und Interpretation. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S.1-29, S. 8.

² Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 185-193, S.186.

³ Ebd., S.186.

⁴ Ebd., S.187.

⁵ Ebd., S.188.

⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors, S.190.

⁷ Ebd., S.192.

dafür, bei der Interpretation von Texten nicht nach der Absicht des Autors zu suchen, sondern das Geschriebene für sich alleine sprechen zu lassen. Dadurch werden unsinnige Fragen danach, was der Autor „wirklich“ mit dem Text gemeint haben soll, obsolet.

Die Abwesenheit der Autorperson in der Interpretation von Texten ist eine produktive Praxis der Literaturwissenschaft geworden. Es gilt den Text zu interpretieren, „[...] ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁶ Der Ort, an dem dieses Gewebe zu einem Ganzen wird, ist laut Barthes nicht der Autor, sondern die Leserschaft: „Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...]“.⁷

Michel Foucault, ebenfalls Kritiker des Subjektbegriffs, greift Barthes' Duktus in seinem Vortrag von 1969 *Was ist ein Autor?* auf, dessen breite Rezeption den endgültigen Abschied vom Autor markiert.⁸ Foucault geht sogar noch einen Schritt weiter als Barthes, indem er auch die den Autor ablösenden Begriffe wie Werk und Schreiben kritisiert, da sie Merkmale des Autorbegriffs beibehalten und so dessen Abschaffung abermals verhindern.

Besonders interessant für diese Arbeit sind Foucaults Untersuchungen zur Funktion des Autors, welche in der Forschung einen großen Stellenwert erhalten haben. Die Autorfunktion bei Foucault leitet sich von der Werkbeziehung und vom öffentlichen Auftreten des Autors ab. Alle kulturellen Diskurse, die Träger der Autorenfunktion sind, weisen die folgenden vier Merkmale auf.

1. Die Eigentumsbeziehung der Autoren zu ihrem Text, welche zwischen Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts erstmals gesetzlich beschlossen wurde. Davor war der Text kein Produkt, sondern ein Akt.
2. Die Autorfunktion gilt nicht überall und nicht ständig für alle Diskurse. So gab es Zeiten, in denen literarische Texte ohne Autor rezipiert wurden und wissenschaftliche Texte einen Autor zur Legitimation benötigten. Zu einer Umkehrung dieser Verhältnisse kam es im 17. Jahrhundert: Wissenschaftliche Texte standen in der Anonymität der Wahrheit, wohingegen man „[...] jeden Poesie- oder Funktionstext befragt [...], woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf.“⁹ Der Status und Wert eines Textes steht und fällt mit der Beantwortung dieser Fragen.

⁶ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, S.190.

⁷ Ebd., S.192.

⁸ Jannidis, Fotis u.a.: *Einleitung. Michel Foucault: Was ist ein Autor?* In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 194-197, S. 194.

⁹ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*, In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 198-229, S. 213.

3. Das dritte Merkmal der Autorfunktion ist das Ergebnis einer komplexen Operation, die ein Vernunftwesen konstituiert, das Autor genannt wird. Dieses Vernunftwesen ist ein Individuum mit dem tiefen Drang zu schreiben, dem eine schöpferische Kraft inne-
wohnen soll. Foucault ist hingegen der Ansicht, dass das, was an einem Individuum eine Autorperson ausmacht, nur die „[...] mehr bis minder psychologisierende Projek-
tion der Behandlung, die man den Texten angedeihen lässt [...]“¹⁰ ist. Je nach histori-
scher Epoche variieren diese Projektionen, haben jedoch gemeinsam, dass durch ihre
Hilfe Einheiten, wie etwa ein Wertniveau eines Textes, konzipiert werden.
4. Ein Text beinhaltet durch bestimmte Zeichen der Grammatik (Personalpronomen, Ad-
verbien der Zeit und des Ortes) Verweise, die auf eine Autorperson hindeuten, jedoch
anders in Diskursen mit Autorfunktion als ohne wirken. Die erzählende Instanz in ei-
nem Roman ist ein Alter Ego, dessen Distanz zu der verfassenden Instanz unklar ist:
„Es wäre also ebenso falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder
auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion vollzieht sich gerade in diesem
Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.“¹¹

Aufgrund dieser Ausführungen der beiden Poststrukturalisten ist die Autorperson aus der Textinterpretation gewichen. Während Barthes den Fokus auf die Sprache und die lesende Zielgruppe legt, geht es Foucault vor allem um jene Diskurse der Autorfunktion, die histo-
risch bedingt sind. Mit der Autorfunktion verneint Foucault jedoch nicht so wie Barthes das
Vorhandensein und die Relevanz des Autors für bestimmte kulturelle Diskurse.¹² Diese post-
strukturalistische Debatte über die Subjektivität bestimmt die literaturwissenschaftliche Aus-
einandersetzung mit Autorschaft bis heute. Texte werden innerhalb der Literaturwissenschaft
nicht auf die Intentionen der Autorperson geprüft, sondern im Zentrum der Analyse steht,
welche Themen behandelt und in welcher Form sie dargestellt werden.

¹⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, S. 214.

¹¹ Ebd., S. 216.

¹² Vgl. Künzel, Christine: Einleitung. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 9-24, S. 10.

2.1.2 Weibliche Autorschaft

Wie die einführend behandelten postmodernen Texte bereits in ihren Titeln und den Zitaten erahnen lassen, geht es hier stets um den männlichen Autor und nicht um die Autorin. Da sich diese Arbeit mit zwei Autorinnen befasst, muss das Dilemma der weiblichen Autorschaft, wenn auch nur fragmentarisch, aufgezeigt werden.

Weibliche Autorschaft gab es immer, ihr Eintreten in die Öffentlichkeit ist jedoch erst ab dem 19. Jahrhundert zu beobachten.¹³ Davor gab es, wenn überhaupt, nur eine geringe Anzahl an Autorinnen die sich öffentlich zu ihrem Werk bekannten. Das Genie, welches für die Produktion von literarischen Texten Voraussetzung war, galt als etwas Männliches, zu dem eine Frau rein biologisch als nicht befähigt angesehen wurde.¹⁴ Die Frau, sei es als Autorin oder literarische Figur, findet erst im 20. Jahrhundert mit der feministischen Literaturwissenschaft Einzug in literaturwissenschaftliche Überlegungen. Im Vordergrund standen hier einerseits die Neubewertung literarischer Texte von Autorinnen, die im akademischen Kanon bisher nicht aufgenommen waren. Andererseits orientierten sich feministische Forscherinnen an Theoretikern wie Barthes, da es demzufolge für eine Bewertung eines Textes nicht relevant sei, die Eigenschaften der empirischen Autorperson, wie etwa das Geschlecht, zu berücksichtigen. Um den Stellenwert weiblicher Autorschaft zu verstehen, muss diese besondere historische Situation von Frauen als Schriftstellerinnen, welche sich deutlich von schreibenden Männern abgrenzt, mitgedacht werden. Schreibende Frauen passen laut der Literaturwissenschaftlerin und feministischen Theoretikerin Nancy K. Miller nicht in Barthes' Kategorie „Autor“, weil sie lange nicht zu der mit Autorität oder Urheberschaft ausgestatteten Gruppe gehörten und somit von der Krise rund um den Begriff nicht betroffen sind.

Der postmoderne Entschluss, dass der ‚Autor tot‘ ist und mit ihm das Subjekt, gilt, [...], nicht notwendigerweise auch für Frauen, und er verbietet die Frage nach der weiblichen Autorschaft voreilig. Historisch gesehen steht Identität für die Frau nicht in jenem Verhältnis zu Ursprung, Institution und Produktion, das für männliche Identität typisch ist. Deshalb fühlten sie sich (als Kollektiv) meiner Meinung nach noch nie durch zu viel Selbst, Ego, Cogito usw. belastet.¹⁵

¹³ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= spectrum Literaturwissenschaft 47), S. 61.

¹⁴ Ebd., S. 59.

¹⁵ Miller, Nancy K.: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), 251-274, S. 255.

Miller fordert, dass schreibende Frauen Strategien entwickeln ohne männliche Muster zu übernehmen, etwa in einem spielerisch-ironischen Umgang.¹⁶ Millers Essay und die Frage, ob Eigenschaften der AutorInnen zur Analyse von Texten notwendig sind, wurden heftig debattiert. Kritiker der feministischen Literaturtheorie sind der Meinung, dass durch die Divergenz in männliche und weibliche Autorschaft genau die Tradition weitergeführt werden würde, die überhaupt erst zum Ausschluss der Frauen beigetragen hat.¹⁷ Trotzdem kann nicht verleugnet werden, dass weibliches Schreiben historisch gesehen gesondert betrachtet werden muss. Bis in die Gegenwart wird weibliche Autorschaft gesellschaftlich unter anderen Prämissen bewertet als männliche. Weibliche und männliche Identitäten von Autorschaft sind sprachlich-kulturell konstruiert und Produkte von Subjektivierungsprozessen, die sich historisch wandeln und den sozialen Kontexten angepasst sind. Durch diesen geschlechtertheoretischen Zugang im Sinne Judith Butlers wird vermieden, weibliche Autorschaft nur als Differenz zur männlichen Autorschaft zu reduzieren. Butler sieht Geschlechteridentität grundsätzlich als „[...] konstruierte Identität, eine performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert.“¹⁸ Diese Arbeit versteht Butlers sprachphilosophische Theorie, die Identitäten als Ergebnis von unterschiedlichen inszenatorischen und performativen Praktiken auffasst, als Ausgangspunkt weiterfolgender Überlegungen. Im Abschnitt 2.1.1 wurde aus dem hier aufgezeigten historischen Hintergrund der weiblichen Autorschaft auf eine geschlechtergerechte Formulierung verzichtet. Abgesehen von dieser begründeten Ausnahme ist diese Arbeit in einer geschlechtergerechten Sprache verfasst worden.

¹⁶ Vgl. Miller, Nancy K.: Wechseln wir das Thema/Subjekt, S. 272.

¹⁷ Vgl. Jannidis, Fotis u.a.: Einleitung. Nancy K. Miller: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 247-250, S. 249.

¹⁸ Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 301-320, S. 302.

2.1.3 Die Rückkehr des Autors

Die bis hierher aufgezeigte Theoriedebatte rund um die Autorschaft zeigt, dass jedes Modell, jedes Konzept und jede Theorie von Autorschaft bestimmte Vorannahmen bezüglich dem Umgang mit Sprache, Literatur und Gesellschaft impliziert. Es kommt also auf die Perspektive an, von der aus Autorschaft betrachtet wird, und welche Phänomene unter Betracht gezogen werden. Diese Vielfalt von Blickwinkeln ist eine Herausforderung für die wissenschaftliche Analyse, die Forschung zum Thema Autorschaft breitet sich weit über die Literaturwissenschaft hinaus aus.

In den 1980er und 1990er Jahren setzt sich die Forschung nach wie vor stark mit der post-strukturalistischen Theorie auseinander, unter der Forderung „Rückkehr des Autors“¹⁹ um die 2000er Jahre kann man eine weitere Ausdifferenzierung der Debatten und Positionen beobachten.²⁰ Diese Beiträge rücken konkrete Verfahren und Praktiken der Autorschaft in den Vordergrund und hauchen dem totgesagten Autor wieder Leben ein.

Im Zentrum stehen dabei die dispositiven Bedingungen, unter denen die Subjekt-Objekt-Beziehung von Autor und Text in Prozessen der Subjektivierung und Objektivierung ausgehandelt werden. Text, Sprache, Schrift bilden hier den Ausgangspunkt, um über die Konstitution von Subjekt, Identität und Autor nachzudenken.²¹

Das Forschungsfeld Autorschaft stellt in der jüngsten Forschung abermals völlig neue Fragen: Im Bereich der neuen Medien etwa „[...] lassen sich Formen kollektiver Autorschaft, Inszenierungsstrategien und Imagebildungen beobachten, die bis vor zehn bis fünfzehn Jahren noch undenkbar waren.“²² An diesen Punkt möchte diese Arbeit mit der Analyse der Inszenierungsstrategien auf den Internetpräsenzen der beiden Autorinnen, Elfriede Jelinek und Stefanie Sargnagel, anknüpfen.

¹⁹ Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999.

²⁰ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 6.

²¹ Ebd., S. 42.

²² Ebd., S. 7.

2.1.4 Autofiktion – Autobiografie – Automedialität

Nach der „Rückkehr des Autors“ in die literaturwissenschaftliche Theorie findet sich um die Jahrtausendwende auch eine auffallend große Zahl von deutschsprachigen Romanen, die Autobiografisches über die Autorperson erzählen, zu denen auch Elfriede Jelineks im Jahr 2007 veröffentlichter Internetroman *Neid* gezählt werden kann. Die Kombination aus Autobiografischem und Fiktion zeigt, wie Autorschaft als ein literarisches Verfahren der Subjektivierung eingesetzt wird.²³ Durch diesen Eintritt der Autorperson in das Werk beginnt ein autofiktionales Identitätsspiel, welches „[...] Ausgangspunkt ebenso für Selbstfiktionalisierungen (Autofiktion) wie auch Selbstrealisierungen oder -objektivierungen sein kann.“²⁴ Die Grenzen zwischen Leben und Werk, zwischen AutorIn und Text, werden verwischt:

Die Autofiktion setzt nicht nur die Selbstbeobachtung des Schreibenden voraus, sondern, da er sich selbst in sein Werk kopiert, auch noch die Beobachtung dieser Selbstbeobachtung. Dieser Beobachtungszusammenhang zweiter Ordnung wird sodann der Beobachtung durch die Leserinnen und Leser, dem »Beobachtetwerden« ausgesetzt.²⁵

Der Autofiktionsbegriff ist durch einige theoretische Auseinandersetzungen innerhalb der Gattung der Autobiografie entstanden. Seit dem 18. Jahrhundert findet innerhalb des autobiografischen Schreibens ein Paradigmenwechsel statt: Die Dokumentation der Lebensgeschichte verliert den Status als Zeugnis von gesellschaftlichen Erfolg und gewinnt den Rang des Mediums der Selbstverständigung.²⁶ Waren davor eine gewisse Zeitkonzeption und vor allem ein Wahrheitsgebot für (Auto)-Biografie verpflichtend, transformieren sich durch die Übernahme fiktiver Muster diese Prämissen in einen Authentizitätsanspruch.²⁷ Die Autobiografietheorie erlebt seit den 1980er Jahren einen Aufschwung, welche terminologische Überlegungen mit sich bringt. Unter den vielen verschiedenen Neologismen markiert der Begriff Autofiktion die zunehmende Fiktionalisierung innerhalb der Gattung.

Philippe Lejeunes einflussreiches Konzept des sogenannten autobiografischen Pakts²⁸ hat eine Schlüsselrolle innerhalb der neueren Autobiografieforschung. Lejeune operiert auf der Ebene der Rezeption, nämlich mit dem Gedanken, dass ein Text den Lesenden das Angebot einer autobiografischen Lesart macht. Neben einer Gattungsmarkierung wird diese Lesart vor allem

²³ Vgl. Zipfel, Frank: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-36, S. 33.

²⁴ Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 55.

²⁵ Ebd., S. 56.

²⁶ Vgl. Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2000. (= Universal-Bibliothek 17624), S. 13.

²⁷ Vgl. ebd., S. 14.

²⁸ Lejeune, Philippe: Der Autobiographische Pakt. Frankfurt Am Main: Suhrkamp 1994 (= Suhrkamp 189).

dadurch bestimmt, dass der Name der VerfasserIn mit dem der erzählenden Instanz identisch ist. Bei autofiktionalen Texten wird den Lesenden sowohl der autobiografische, als auch der Roman- oder Fiktionspakt angeboten: „[...] da sie/er nicht weiß, welcher Pakt nun gilt, bleibt es bei einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiografischer und fiktionaler Lesart.“²⁹ Damit wird jenes reflexive Potenzial benannt, dessen Tendenz in der Gegenwartsliteratur ein konstitutives Merkmal von Autofiktion darstellt.

Der Begriff der Automedialität verbindet die Autobiografieforschung und die Medienwissenschaften, um die Mediengebundenheit von Autobiografischem zu betonen und einen produktiven interdisziplinären Dialog zu eröffnen. Das Automedialitäts-Modell geht davon aus, dass die zunehmende Technisierung der Medien nicht eine Verarmung subjektiver Innerlichkeit bewirkt, sondern eine größere Vielfalt von Selbstbezüglichkeit hervorgebracht hat.³⁰ Für die Analyse innerhalb dieser Arbeit sind diese Konzepte und Gattungen von Bedeutung, trotzdem wird bei den Überlungen immer ein dynamisches Verständnis von Gattungen vorausgesetzt.

²⁹ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren Der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-22, S. 12.

³⁰ Vgl. Dünne, Jörg/Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und Neuen Medien. München: Wilhelm Fink 2008. S. 8.

2.2 Inszenierung von Autorschaft

Nach einer intensiven literaturtheoretischen Auseinandersetzung die Autorschaft betreffend, traten auch die Formen und Funktionen der Inszenierung in den Blick der Forschung und verzeichnen vor allem in den Jahren seit der Jahrtausendwende einen beachtenswerten Aufschwung.³¹ Christine Künzel beklagt 2007, dass sich bisherige Auseinandersetzungen mit Autorschaft zu sehr auf die verschiedenen theoretischen Modelle versteifen und sich zu wenig in Anlehnung an den „performative turn“ oder Pierre Bourdieus Habitus-Konzept orientieren.³²

Ausgangspunkt der Inszenierung von Autorschaft ist die Annahme, dass die literarischen Akteure „[...] einen Sinn für die eigene Position innerhalb des komplexen Interaktionsgeflechts [des literarischen Felds Z.H.] herausbilden – oder für diejenige, die sie erst erreichen wollen.“³³ Einerseits wird diese Position durch die Veröffentlichung literarischer Texte angestrebt, andererseits durch Aktivitäten, die sich unter dem Oberbegriff der „Inszenierungspraktiken“ sammeln lassen. Diese Arbeit möchte sich an die Definition von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser halten:

Inszenierungspraktiken, das meint hier zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.³⁴

Die Präsenz von AutorInnen im Internet ist definitiv eine öffentlichkeitsbezogene Aktivität, die Aufmerksamkeit erregen soll. Alles was diese Positionierung der eigenen Person im Internet betrifft kann deshalb als Inszenierungspraktik verstanden werden. Jürgensen und Kaiser betonen, dass eine deutliche Abgrenzung des Begriffs notwendig ist, da er in fachsprachlichen und alltagssprachlichen Varianten auftaucht und notorisch unterbestimmt ist. Analysen, die mit einem Inszenierungsbegriff arbeiten, sollten demnach klären, in welcher Bedeutung der Begriff verwendet wird.

³¹ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 83.

³² Vgl. Künzel, Christine/Schönert, Jörg: Autorinszenierungen, S. 10.

³³ Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Jürgensen, Christoph/ Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011 (=Beihefte zum Euphorion 62). S. 9-33, S. 9.

³⁴ Ebd., S. 10.

2.2.1 Der Inszenierungsbegriff

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte sieht den Inszenierungsbegriff als einen kulturellen Leitbegriff, der seit den 1980er Jahren einen ausgeprägten Aufschwung erlebt, welcher durch eine Fülle von Publikationen im deutschen Raum bemerkbar ist.³⁵ Für Studien, die den Inszenierungsbegriff in ihrem Titel anführen, ist besonders charakteristisch, dass sie aus unterschiedlichsten Wissensbereichen stammen und sich oft in keinem klaren, abgrenzbaren Bereich oder Disziplin einordnen lassen.³⁶

Dabei ist es offensichtlich, dass es sich bei „Inszenierung/Inszenieren“ um Begriffe handelt, die dem semantischen Feld des Theaterbegriffs zugehörig sind. Dieses Feld bildet sich aus Begriffen wie „Aufführung, Inszenierung, Schauspieler/Darsteller, Leiblichkeit, Körper, Körperbild, Rolle, Maske, Spiel, Schauspiel, Bühne, Schauplatz, Szene, Zuschauer/Beobachter, Wahrnehmung.“³⁷

Im 17. Jahrhundert wurde der Großteil dieser Begriffe zur Ausdifferenzierung und näherer Bestimmung des besagten Theaterbegriffs angewendet. Die Inszenierung bzw. das Inszenieren ist ein vergleichsweise junger Begriff, der erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus dem Französischen in die deutsche Sprache eingeführt wurde. Bereits ab 1660 hat sich in Frankreich schon die Redewendung „mettre quelqu’un, quelque chose sur la scène“ etabliert, mit einer doppelten Semantik: Einerseits jemanden oder etwas zum Gegenstand des Theaters machen, andererseits jemanden oder etwas einen Platz in einem literarischen oder anderen künstlerischen Werk – zum Beispiel in einem Gemälde – zuweisen.³⁸ Der deutsche Schriftsteller und Publizist August Lewald definiert in seinem Aufsatz „In die Szene setzen“ von 1837: „[...] ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“³⁹ Obwohl es sich hier um eine Definition für Theaterinszenierungen handelt, ist diese erste Bestimmung nicht weit von dem Inszenierungsbegriff, der dieser Arbeit zugrunde liegt, entfernt.

Zur selben Zeit, als der Inszenierungsbegriff in die deutsche Sprache übernommen wurde, veränderte sich das Theater grundlegend: RegisseurInnen waren nicht nur mehr ArrangeurInnen, sondern stiegen zu Kunstschaffenden auf, zu den eigentlichen Verantwortlichen des Kunstwerks der Aufführung.⁴⁰ Fischer-Lichte sieht diese Neudefinition des Inszenierungsbe-

³⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: Francke 2007, S. 9-30, S. 20.

³⁶ Vgl. ebd., S. 13.

³⁷ Ebd., S. 14.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Lewald, August: *In die Szene setzen*. In: Lazarowicz, Klaus (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 2003 (=Universal-Bibliothek 8736), S. 306-312, S. 307.

⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*, S. 15.

griffs mit einer Neudefinition des Theaters als autonome Kunstform eng verknüpft. Einerseits fungiert „Inszenierung“ heute als ästhetischer Begriff, der ästhetische Arbeit in ihrer ganzen Breite umfassen soll (neben künstlerischer Produktion auch Bereiche der Stadt/Landschaftsplanung, Design, Mode, Kosmetik, Werbung, etc.): „In diesem Sinne meine der Begriff Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird.“⁴¹ Unter Inszenierung wird also ein ästhetischer bzw. ästhetisierender Vorgang begriffen, dem Kulturtechniken und Praktiken zugrunde liegen, deren Resultat eine ästhetische bzw. ästhetisierte Wirklichkeit ist. Der Inszenierungsbegriff bezieht sich vor allem auf einen bestimmten Aspekt der Theatralität: dem der Wahrnehmung. Bei Theaterinszenierungen beispielsweise wird die Inszenierung auch als solche wahrgenommen, das gilt aber nicht für andere Inszenierungsarten: Hier kann die Inszenierung eben gerade als solche wirken, wenn sie nicht wahrgenommen wird. Neben der ästhetischen Kategorie verweist Fischer-Lichte auch auf eine zweite Bedeutung des Inszenierungsbegriffs. Die eng verbundenen Begriffe „Theatralität“ und „Inszenierung“ konzipieren, neben einer ästhetischen, auch eine anthropologische Kategorie. Sich zu inszenieren ist so gesehen ein Instinkt des Menschen, „[...] der als Kultur erzeugendes und die Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip nicht nur die Kunst, sondern Religion, Recht, Sitte und Politik als Bedingung ihrer Möglichkeit zugrunde liegt.“⁴² Als anthropologische Kategorie zielt der Inszenierungsbegriff also auf den Aspekt eines gemeinhin kreativen und transformierenden Umgangs des Menschen mit sich selbst und der Umwelt. Es steht somit die kulturerzeugende Kategorie, die dem Inszenierungsbegriff innewohnt, im Vordergrund. Fischer-Lichte hält fest: „Unsere Gegenwartskultur konstituiert und formuliert sich zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung, die häufig erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden.“⁴³ Diese Erkenntnis könnte eine Erklärung dafür sein, warum der Inszenierungsbegriff so eine enorme interdisziplinäre Reichweite hat und deutet auf die vielfältige Leistung des Begriffs für kulturelle Praktiken allgemein hin. Welche Rolle das Internet als Medium für Autorschaft hier für die Autorinnen leistet, wird durch die nähere Analyse der Internetauftritte der Autorinnen im weiteren Verlauf dieser Arbeit untersucht werden.

Der Inszenierungsbegriff zielt also sowohl als ästhetische als auch anthropologische Kategorie auf schöpferische Prozesse, die etwas zur Erscheinung bringen. Diese Prozesse setzen auf spezifische Art und Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung und laufen in unterschiedlichsten kulturellen Bereichen ab (Kunst, Religion, Wissen-

⁴¹ Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, S. 20.

⁴² Ebd., S. 18.

⁴³ Ebd., S. 11.

schaft, Politik, soziale Interaktion). Aus diesem Grund funktioniert der Begriff der Inszenierung als ein markanter Schnittpunkt im interdisziplinären Diskurs. All diese genannten Aspekte des Inszenierungsbegriffs erhalten in der zeitgenössischen Kultur eine besonders gewichtige Bedeutung. Fischer-Lichte geht sogar soweit, die Gegenwartskultur als eine „Kultur der Inszenierung“ oder auch als „eine Inszenierung von Kultur“ zu beschreiben: „In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der „Kunst“, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzten.“⁴⁴

Historisch gesehen markiert wohl spätestens die Entstehung eines literarischen Marktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Bedarf an schriftstellerischen Inszenierungspraktiken, wie sie etwa von den mediengewandten Protagonisten des Sturm und Drangs eingesetzt wurden.⁴⁵

Die Inszenierung ist dabei nicht etwas, was der Autorschaft vorrausgeht, sondern deren Erzeugerin.⁴⁶ Fischer-Lichte bestimmt Inszenierung allgemein als Vorgang, welcher erst durch Auswahl, Organisation und Strukturierung von Materialien etwas zur Erscheinung bringen kann.⁴⁷ Gleichzeitig öffnet sich hier aber auch eine Leerstelle, da nicht alles, was der Inszenierung vorausgeht, auch sichtbar wird. Der theatermetaphorische Gehalt der Inszenierung muss dabei erneut hervorgehoben werden, der nicht mit den Begriffen „Manipulation“ oder „Entfremdung“ in Verbindung gebracht werden sollte.

Die Inszenierung ist also notwendig, um Personen als AutorInnen auszuweisen, da Personen, die öffentlich als AutorInnen wahrgenommen werden wollen, auch als solche beobachtbar sein müssen.

Das Bemerkenswerte an der Inszenierung von Autorschaft besteht sicherlich darin, dass Autorinnen und Autoren bei ihrer Inszenierung zumeist Regisseur und Schauspieler ihrer Darbietung zugleich sind, sich die Bühnen ihrer Darbietung in ihren Texten zum einen selbst schaffen, zum anderen jedoch an die institutionellen Rahmenbedingungen einer Inszenierung etwa durch Verlage oder Literaturpreisverleihungen gebunden bleiben.⁴⁸

Es eröffnen sich also zwei Ebenen der Inszenierung, die innerliterarische und die öffentliche Ebene. Bereits Barthes beschreibt „Schreiben“ als einen performativen Prozess und auch die Autorschaft ereignet sich, sie entsteht im Vollzug und erzeugt Präsenz. Diese performative Medialität ist eine Verkörperung von Sprache und erweitert das hermeneutisch rekonstruierbare Bedeutungsspektrum von Texten. Der Gegenstandsbereich weitet sich so auch auf text-

⁴⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*, S. 22.

⁴⁵ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, S. 10.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 84.

⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung* S. 22.

⁴⁸ Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, S.84

externe Inszenierung der Autorschaft aus, da er verschiedenste mediale Erscheinungsformen bis zu öffentlichen Auftritten miteinrechnen muss.⁴⁹

Hinter jeder Inszenierung steckt eine Strategie, nicht jede beliebige Äußerung oder Handlung von SchriftstellerInnen soll jedoch als Inszenierungspraxis überinterpretiert werden. Im Vordergrund steht hier die Analyse jener Praktiken, „[...] deren absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume“ gegeben ist: „[...] Ziel solcher Inszenierungspraktiken - [...] ist die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes.“⁵⁰

Internetpräsenzen von AutorInnen haben eindeutig einen vorsätzlichen Öffentlichkeitsbezug und deren Gestaltung und Inhalt kann somit zweifellos als Inszenierungspraktik eingestuft werden. Innerhalb des literarischen Feldes sind Positionierungskämpfe zwischen den Agierenden zu beobachten, einerseits zwischen den einzelnen Individuen und zwischen Institutionen andererseits. Dabei geht es den AkteurInnen in erster Linie um eine Inklusion bzw. Zugehörigkeit in das literarische Feld, aber auch um die Macht Zugehörigkeiten, AutorInnenbegriffe und legitime Literatur festzulegen und mitbestimmen zu können.⁵¹

Die Position von AutorInnen innerhalb des literarischen Feldes steht in enger und oft schwer abzugrenzender Verbindung mit dem AutorInnenbild, welches sich durch Fremdingszenierungen der AutorInnen des literarischen Feldes ergibt. Die Inszenierungspraktiken der AutorInnen stehen in Wechselwirkung mit Zuschreibungspraktiken verschiedenster AkteurInnen des Feldes, wie etwa der Literaturkritik, der Literaturgeschichtsschreibung oder dem Verlagswesen. Diese Fremdzuschreibungen können die Inszenierungspraktiken der AutorInnen beeinflussen, sei es um eine gewisse Rolle anzupassen, aufzugreifen oder fortzuschreiben.

Jürgensen und Kaiser wollen ein heuristisches Modell zur Typologie von Inszenierungspraktiken schaffen, das variabel genug gestaltet ist, um die Phänomenbereiche der gesamten Lebenswelt der AutorInnen abzubilden. Der Bezug zu den literarischen Texten ist gegeben, muss aber nicht unbedingt zentral für alle Inszenierungspraktiken sein. Zwar knüpft diese Typologie an Gérard Genettes Überlegungen zum Paratext an, sieht diese aber nur als eine von vielen Arten der Inszenierung und möchte eine Öffnung, auch für mediale, performative, soziale, politische, und ästhetische Aspekte schaffen.⁵² Ausgehend von Bourdieus Feldtheorie geht es darum, diese Phänomene zu lokalisieren und zu suchen: Wo sind Inszenierungspraktiken angesiedelt und wie sind sie beschaffen?

⁴⁹ Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 85.

⁵⁰ Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 10.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 9.

⁵² Vgl. ebd., S. 11.

2.2.2 Gegenbegriff: Authentizität

Im Zuge der Überlegungen zum Inszenierungsbegriff spielt der Gegenbegriff Authentizität eine vieldiskutierte Rolle.⁵³ Ab dem 16. Jahrhundert wurden vor allem in der Malerei, „theatralische“ Darstellungen als unnatürlich empfunden und markieren den Ursprung des Gegensatzpaars „Theatralität – Authentizität“.⁵⁴

In der westlichen Kultur stehen also positiv besetzte Begriffe wie Wirklichkeit, Wahrheit, Authentizität traditionell gegensätzlich zu den eher negativ besetzten Begriffen Schein, Simulation, Simulakrum. Hier kommt dem Inszenierungsbegriff abermals eine Schlüsselfunktion zu, denn Inszenierung ist durchaus Schein, Simulation, Simulakrum, aber nur Inszenierungen sind „[...] allein fähig [...] Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen. Nur in der Inszenierung vermögen sie uns gegenwärtig zu werden.“⁵⁵ Ohne entsprechende Inszenierung wäre also auch Authentizität nicht sichtbar.

Fischer-Lichte gibt der Gegenwartskultur die Diagnose eines zunehmenden Wirklichkeitsverlustes: „[...] eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen weist darauf hin, daß sich eine ‚Erlebnis- und Spektakelkultur‘ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert.“⁵⁶ Wirklichkeit wird so immer mehr als eine Darstellung und Inszenierung erlebt.

Bereits 1923 skizziert der russische Formalist Boris Tomaševskij in seinem Aufsatz *Literatur und Biografie* eine Typologie selbstinszenierter Autorschaft: „[...] Biographie ist keine Personal- oder Untersuchungsakte, sondern die vom Autor selbst geschaffene Legende seines Lebens [...]“.⁵⁷ Die Authentizität ist damit ein weiterer performativer Teil der Autorinszenierung. Trotz der Faszinationskraft der Authentizität und dem Wunsch der RezipientInnen erscheint der/die AutorIn immer als eine medial inszenierte Figur.⁵⁸ Matthias Schaffrick und Martin Willand warnen, den Authentizitätsbegriff in der Diskussion von Autorschaft zu verwenden, da die auf mediale Dispositive angewiesenen Inszenierungspraktiken, welche Autorschaft erfordern, Authentizität automatisch ausschließen lassen.⁵⁹ Auch in dieser Arbeit soll aus diesen Gründen nicht danach gefragt werden, wie „echt“ die Inszenierungen der beiden Autorinnen sind. Jürgensen und Kaiser warnen ebenfalls davor, jede Handlung von Schrift-

⁵³ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 86.

⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, S. 18.

⁵⁵ Ebd., S. 23.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S.49-65, S. 61.

⁵⁸ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 88.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 86.

stellerInnen als Inszenierungspraktik zu pauschalisieren oder sie angeknüpft an gewisse Authentizitätserwartungen als Betrug oder Täuschung wahrzunehmen.

2.3 Autorschaft im Internet

2.3.1 Die literarische Öffentlichkeit

Wie Literatur von der Gesellschaft aufgenommen und verarbeitet wird, ist von sozialstrukturellen und medienkulturellen Umbrüchen abhängig und befindet sich aufgrund des kontinuierlichen Transformationsprozesses der Gesellschaft und der Medien stets im Wandel. Das etablierte Urheberrecht, neue Gattungen und der Zuwachs innerhalb der Leserschaft haben das literarische Feld um 1800 beispielsweise maßgeblich verändert und waren Voraussetzungen für die Herausbildung eines Literaturbetriebs, wie wir ihn heute kennen.⁶⁰ Dieser literarische Markt wird durch die rezipierende Öffentlichkeit, durch Institutionen der Literaturkritik und die Medien maßgeblich geprägt und bestimmt. Diese Entwicklungen machen Platz für neue Inszenierungsmöglichkeiten, gleichzeitig wird der Druck, sich „in Szene zu setzen“, für die AutorInnen immer größer.⁶¹

2.3.2 Aufmerksamkeit als Währung des Kulturbetriebs der Gegenwart

Aus kunstsoziologischer Sicht war vor allem die Loslösung des AutorInnenberufs von adeligen Geldgebern der Beginn der Subjektivierung der AutorInnenrolle, die den Anfang der Subjektivierung und Autonomie der Literatur markiert.⁶² Die Autonomie der Kunst und damit auch die der Literatur meint, dass künstlerische Qualität nicht mit Erfolg auf den entsprechenden Märkten messbar ist. Autonomie und Marktgängigkeit haben sogar eine Neigung zur Gegenläufigkeit: „[...] gewinnt der Markt im kulturellen Betrieb an Bedeutung, dann wird das reflexartig mit minderer Qualität assoziiert.“⁶³ Der Kulturbetrieb ist ein System kommerzieller und nichtkommerzieller Märkte. Aus ökonomischer Sicht wird das Verhältnis von Markt und Autonomie dadurch bestimmt, wie sich diese verschiedenen Märkte differenzieren. Diese Differenzierungen können sehr variabel sein, wie aktuelle Medialisierungsstrategien zeigen. Ein großer Teil der täglich konsumierten Waren äußern sich in kulturellem Konsum, die Grenze zwischen Kultur und Kommerz verwischt zunehmend; die Massenmärkte dieses kulturellen Konsums sind die Medien, wie etwa auch das Internet. Das Internet ist ein Medium, welches Informationen zu einem großen Teil kostenlos zur Verfügung stellt, da es hauptsäch-

⁶⁰ Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 98.

⁶¹ Vgl. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 15.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Franck, Georg: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb. In: Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen?: Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 11-21, S. 11.

lich darum geht, Aufmerksamkeit zu generieren, da diese durch gewisse Vorgänge, wie etwa das Schalten von Werbung, finanzielle Erträge bringt. Kulturelle Angebote wurden laut Georg Franck immer schon mit Aufmerksamkeit „bezahlt“, der Unterschied zu einem Medium wie dem Internet ist, dass es kostenlos ist: „Das entscheidend Neue an den aktuellen Medialisierungstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb ist, dass der Tauschwert nicht dem Geldwert gleichzusetzen ist.“⁶⁴ Aufmerksamkeit fungiert also im System des Kulturbetriebs wie eine Währung, messbar ist sie durch Einheiten wie Auflagehöhen, Einschaltquoten oder Besucherzahlen. Im speziellen Fall des Internets sind es beispielsweise die Aufrufe einer Internetseite und Interaktionen der NutzerInnen, wie etwa „Gefällt-Mir“-Angaben, Kommentare und das Teilen der Inhalte auf Sozialen Netzwerken.

Diese Entwicklung ist seit dem 19. Jahrhundert zu beobachten, Aufmerksamkeit wurde erstmals ein wichtigerer Faktor des kulturellen Konsums als Geld. Bücher wurden beispielsweise zur Massenware und waren günstig zu erwerben, bedeutend war dadurch, welchem Buch die kostbare Aufmerksamkeit geschenkt wird, da aus einer breiten Auswahl gewählt wird. Auch für die Seite der ProduzentInnen gilt: „[...] wichtiger als Reichtum an Geld wurden das Renommee, die Reputation, die Prominenz – also Reichtum an Beachtung.“⁶⁵

Durch digitale Medien haben genau die Märkte wieder an Bedeutung gewonnen, von denen sich der kulturelle Konsum im 19. Jahrhundert losgelöst hat: Informationen können durch Werbung mit Aufmerksamkeit bezahlt werden. Eine weitere Konsequenz der digitalen Medien ist, dass mehr Aufmerksamkeit in hoher Geschwindigkeit erreicht werden kann, und diese Aufmerksamkeit messbar ist. Diese Schnittstellen zwischen Aufmerksamkeitsökonomie und Geldwirtschaft werden zu Brennpunkten des Kulturbetriebs und der kommerziellen Wirtschaft, wie auch etwa das Verlagswesen als eine Schnittstelle fungiert, die sich an diese Gegebenheiten anpassen muss.⁶⁶

Die Autonomie und Ausdifferenzierung des Literatursystems im 19. Jahrhundert war gleichzeitig der Anfang der Entstehung des literarischen Markts. In Wechselwirkung zu dem literarischen Markt steht die literarische Öffentlichkeit, die ebenfalls auf die Autonomieentwicklungen des Literatursystems zurückzuführen ist.⁶⁷ AutorInnen werden damit zu in der Öffentlichkeit stehenden Personen. Jürgensen und Kaiser beschreiben die Entwicklung der Inszenierungspraktiken als eine „Ernüchterungsgeschichte“, die aber trotzdem dazu führt, dass der Inszenierungsdruck auf die AutorInnen steigt. Das künstlerische Selbstbewusstsein überlebt

⁶⁴ Franck, Georg: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit, S. 12.

⁶⁵ Ebd., S. 15.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁷ Vgl. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 16.

zwar die Epochen der Klassik und Romantik, um die Jahrhundertwende verändert sich das Selbstverständnis der Geniepoetik allerdings gravierend. Die bildungsbürgerliche Kulturerhabenheit verebbt, „[...] der Einsatz und zugleich der Verschleiß von Strategien der Selbstinszenierung [...]“⁶⁸ wird beschleunigt.

Die Organisationsform des literarischen Feldes ist also der Literaturbetrieb, die Autorperson als ProduzentIn eine der wichtigsten Instanzen dieser Organisation. In den letzten Jahren kann man einen Fokus der Literaturwissenschaft auf die medialen Kontexte und Wirkungen dieser Veränderungsprozesse auf die Autorschaft beobachten.

Bourdieu sieht das literarische Feld in einer dominierten Position innerhalb des Feldes der Macht. Das Feld der Macht verfügt über das Kapital, das notwendig ist, um dominierende Positionen in unterschiedlichen Feldern, in erster Linie aber im ökonomischen und kulturellen Feld, zu besetzen.⁶⁹ Diese spezielle Position könnte im Zusammenhang mit der romantischen Vorstellung einer autonomen Dichtung mit ebenfalls autonomen SchriftstellerInnen einhergehen, die kein Interesse an „weltlicher Anerkennung“ oder Einkommen haben.⁷⁰ Bourdieu sieht Kunstschaffende, und damit auch SchriftstellerInnen, als Doppelgestalten, die widersprüchliche Dispositionen vereinen, nämlich intellektuelle und ökonomische, letztere beschreibt Bourdieu als manchen Kunstschaffenden völlig fremd. Trotz dieser Ambivalenz von ökonomischen und künstlerischen Interesse gilt „[...] die in den sie einschließenden Feldern unerbittlich waltende Logik, die des ökonomischen oder politischen Profits.“⁷¹

Für alle AkteurInnen des literarischen Feldes geht es darum, Aufmerksamkeit zu generieren, um dann in weiterer Folge eine Position im besagten Feld einzunehmen.⁷² Seit den 1980er Jahren ist die kulturökonomische Diagnose über den Wert von künstlerischen Produktionen in der Moderne nicht mehr durch die authentische Repräsentation außerkünstlerischer Wirklichkeit bemessen, sondern durch den innovativen Abstand zu aktuellen künstlerischen Darstellungsmitteln.⁷³ Das passiert natürlich zum einen durch die Veröffentlichung des literarischen Werks, andererseits durch Inszenierungspraktiken. Das Ziel dieser Praktiken ist laut Jürgensen und Kaiser „[...] die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes.“⁷⁴

⁶⁸ Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 17.

⁶⁹ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 342.

⁷⁰ Vgl. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 9.

⁷¹ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst, S. 343.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. Joch, Markus u.a.: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung. In: Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen?: Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009. S. 1-9, S. 1.

⁷⁴ Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 10.

Das Internet, dessen technologische Anfänge schon in den 1960er Jahre zu verorten ist, wird seit den 1990er Jahren kommerziell genutzt. In den 1970er und 1980er Jahren nach der auf Selbstorganisation basierten, unregelten Anfangsphase des Internets standen vor allem neue Vertriebswege für bestehende Dienstleistungen und Produkte wie Informationen, Flugtickets, Immobilien und Bücher im Mittelpunkt.⁷⁵ Simanowski betont 2001 die vor allem finanzielle Perspektive auf das Verhältnis von Literatur zum neuen Medium.

Frühe Studien zur Hypertextualität zeigen die vorherrschende Besorgnis, dass das Internet den erneuten „Tod des Autors“ bedeuten würde, auf.⁷⁶ Doch diese apokalyptischen Prognosen der digitalen Revolution, welche vor allem den Buchmarkt betreffend geäußert wurden, haben sich kaum bewahrheitet. Das Analoge muss dem Digitalen nicht weichen, und so wird auch der/die AutorIn im Zeitalter des Internets weiterhin gebraucht. Simone Winko hält 2000 dazu fest: „Theoretisch totgesagt, lebt >der Autor< in verschiedenen Funktionen auch in den neuen Medien weiter, teilweise sogar, unter Ausnutzung der neuen technischen Möglichkeiten, mit extremer ausgeprägtem Personenkult als unter traditionellen Bedingungen linearer Texte.“⁷⁷

Dieser Personenkult ist also ein Phänomen, das innerhalb von digitalen Inszenierungen besonders zum Ausdruck kommt. Mit dem 20. Jahrhundert verändert sich die kulturelle Öffentlichkeit grundsätzlich: Es gibt immer mehr kulturelle Angebote, die um die rare Ressource Aufmerksamkeit buhlen. Der Konkurrenzdruck im literarischen Feld nimmt zu, da auch das ursprüngliche Medium mit dem neuen Konkurrenzmedium Internet verglichen wird und so Auswirkungen auf schriftstellerische Inszenierungspraktiken hat: „Das Internet stellt, anders als etwa das Kino, nicht nur einen medialen Konkurrenten dar, sondern auch einen, der selbstständig Schrift bzw. neue Textformen produziert und so eine Reaktion des Literaturbetriebs innerhalb wie außerhalb des Netzes provoziert [...]“⁷⁸

Die verschiedensten Formen von Literatur und Autorschaft haben sich in den vergangenen Jahren im Internet etabliert: AutorInnen- und Verlagswebseiten, Foren, Weblogs, kollaborative und interaktive Schreibprojekte, bis hin zu digitalen Bibliotheken.⁷⁹ Dabei unterscheidet Roberto Simanowski zwei Grundtypen: Einerseits die digitalisierte Literatur als eine „Litera-

⁷⁵ Vgl. Simanowski, Roberto: Autorschaften und Medien. Eine Einleitung. In: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur/152 Digitale Literatur (2001), S. 3-21, S. 3.

⁷⁶ Vgl. Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011 (Beihefte zum Euphorion 62). S. 405-422, S. 405.

⁷⁷ Winko, Simone: Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 512-533, S. 512.

⁷⁸ Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen, S. 406.

⁷⁹ Vgl. ebd.

tur im Netz“, andererseits die digital produzierte Literatur als „Netzliteratur“. ⁸⁰ Während ersteres keine signifikant neuen Autorschaftskonzepte erschafft, zeichnet sich Netzliteratur, die in und aus dem Medium entsteht, durch Interaktivität, Inszenierung und Intermedialität aus und bedingt so neue Autorschaftsmodelle. ⁸¹

Für die Autorschaftsforschung eröffnen sich im Bereich der neuen Medien vollkommen neue Arbeitsgebiete. Hier sind etwa Inszenierungsstrategien und Imagebildungen zu beobachten, wie sie bis dato undenkbar waren. ⁸² Die Internetpräsenzen der behandelten Autorinnen sind auf unterschiedliche Art und Weise beide eindrucksvolle Beispiele für besagte Innovationsmöglichkeiten.

⁸⁰ Simanowski, Roberto: Literatur, Bildende Kunst, Event? Grenzphänomene in den neuen Medien. In: Winko, Simone u.a. (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 621-638, S. 621.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 7.

3. Forschungsstand und wissenschaftliche Ansätze

Die folgenden beiden Kapitel widmen sich dem aktuellen Forschungsstand und den wissenschaftlichen Ansätzen in den ausgewählten Beiträgen zu den beiden Autorinnen, die für die in dieser Arbeit behandelten Themen Autorschaft, Selbstinszenierung und Internet von Bedeutung sind. Einerseits, um aufzuzeigen, welche Texte für die weitere Analyse von Interesse sind, andererseits, um eine aktuelle Einführung zu den Autorinnen zu geben. Die Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek ist sehr umfangreich, weswegen die Auswahl hier auf Literatur gefallen ist, die sich auf die behandelten Themen beschränkt. Stefanie Sargnagel wurde bisher nur selten in der Literaturwissenschaft behandelt, weswegen auch viele nicht wissenschaftliche Texte herangezogen werden.

3.1 Elfriede Jelinek

Keine andere Autorin in Österreich hat zu Lebzeiten so viel öffentliche Aufmerksamkeit erregt wie Elfriede Jelinek. Die Verleihung des Nobelpreises für Literatur 2004 hat diesen Umstand weiter verstärkt, zahlreiche literaturwissenschaftliche Analysen ihres Werkes waren und sind die Folge.

Sigrid Löffler teilt die Jelinek-Rezeption in drei unterschiedliche Bereiche auf. Der erste Bereich umfasst die nicht akademische Leserschaft, welche in ihren Texten vor allem nach dem biografischen Skandal sucht, der durch den öffentliche Diskurs auf die Kunstfigur Jelinek projiziert wird.⁸³ Zu dieser nicht akademischen Auseinandersetzung zählt auch der zweite Bereich, nämlich der besondere Fall der politischen und medialen Rezeption in Österreich. Seit der Uraufführung von Jelineks Theaterstücks *Burgtheater* 1985 in Bonn, welches mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Theaterhauses und dessen SchauspielerInnen abrechnet, wird Jelinek in Österreich als „Nestbeschmutzerin“ diffamiert.⁸⁴ Die Autorin gilt als linke Staats- und Männerfeindin, Heimathasserin und Pornografin, sie wird zur Zielscheibe von politischer und medialer Hetze.⁸⁵ Diese öffentliche Skandalisierung lenkt die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Werk der Autorin ab und fokussiert sich auf den angeblichen Charakter und das Aussehen von Jelineks öffentlicher Person.⁸⁶

⁸³ Vgl. Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek In: Text + Kritik 117 (3/2007), S. 3-14, S. 10.

⁸⁴ Janke, Pia: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002, S. 7.

⁸⁵ Vgl. Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht ‚Im Abseits‘. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 191-208, S. 198.

⁸⁶ Vgl. Janke, Pia: Nestbeschmutzerin; Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘, S. 192.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jelineks Werk, welche sich um eine gehaltvolle Analyse der Texte bemüht, läuft dagegen regelrecht konträr ab. Jelineks Texte sind besonders ergiebig für kultur- und literaturtheoretische Behandlungen unterschiedlichster Art, was sich in einem breiten Spektrum an Sekundärliteratur widerspiegelt. Die Sekundärliteratur weitet sich vor allem nach dem Nobelpreis 2004 auch auf internationaler Ebene aus. Sie beschäftigt sich mit Körper-, Geschlechts- und Gewaltdiskursen in Jelineks Arbeit sowie ihrer Sprachkritik und ihren Inszenierungen von Kultur, Geschlecht, Identität, Medienkritik und imaginer Weiblichkeit sowie ihrer Dekonstruktion von Patriotismus und Opfermythen.⁸⁷ Wie die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit aufgezeigt haben, herrscht im Bezug auf die Autorschaft ein allgemeiner Theorie/Praxis-Widerspruch, der sich auch in der Jelinek-Forschung beobachten lässt. Jeanine Tuschling-Langewand, deren veröffentlichte Dissertation für diese Arbeit besonders interessant ist, vermerkt eine Vernachlässigung des Themas in der Werkanalyse bei einer gleichzeitigen Überhöhung der Autorin im literaturwissenschaftlichen Diskurs. Diesen Umstand verknüpft sie mit dem Einfluss der postmodernen Theorie auf Jelineks Werk, da bekannt ist, dass Jelinek sich mit den poststrukturalistischen Ansätzen, wie etwa Barthes, auseinandersetzt.⁸⁸ Die Tendenz in der Forschung neigt deswegen dazu, Jelineks Texte autorinnenlos zu lesen, sicherlich auch, weil ihre Texte als mehrstimmig wahrgenommen werden. Wer in Jelineks Texten spricht, ist eine Frage, auf die es keine konkrete Antwort gibt.⁸⁹ Die Annahme, dass Jelinek den Mythos Autorschaft im Sinne Barthes dekonstruieren möchte, war in den letzten Jahren für die Jelinek-Forschung prägend. Tatsächlich verweisen Jelineks Schreibweisen, die als unterschiedliche Zitate aus den verschiedensten Quellen angesehen werden, auf Barthes Vorstellung von einem Autor, der sich aus den unterschiedlichsten Orten der Kultur Zitate sammelt und deshalb kein Genie ist, sondern eine Art Informationssammler oder in Jelineks Fall „Monteurin“.⁹⁰

Auch die Frankfurter Schule hat ihren Einfluss auf Jelineks Arbeit, die ein empathisches Autorschaftskonzept in der Forschung ebenfalls zur Diskussion stellt, was auch zu Jelineks politischem Engagement passt, wie etwa ihre jahrelange Mitgliedschaft bei der Kommunistischen Partei Österreichs auch darauf hindeutet.⁹¹ Die Literaturwissenschaft ist sich einig, dass Jelinek eine Literatur mit politischem Engagement schreibt, nicht nur, weil sie politisch aktuelle Themen bearbeitet, sondern es ihr auch ein Anliegen ist, den ubiquitären Faschismus aufzu-

⁸⁷ Vgl. Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 11.

⁸⁸ Vgl. Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier und Neid*. Marburg: Tectum 2016, S. 19.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 23.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Janke, Pia: Nestbeschmutzerin, S. 21.

zeigen.⁹² Tuschling-Langewand sieht ein analoges Miteinander dieser klassischen und post-modernen Elemente in Jelineks Ästhetik: Einerseits gibt es autorkritische Aspekte, andererseits gibt es Aspekte in ihrem Werk, die eine Auflösung der Autorinstanz nahe zu legen scheinen. In dieser Auflösung der Autorschaft gibt es aber gleichzeitig Elemente einer performativen Autorschaft, welche die Autorinstanz wiederum stärken.⁹³ Tuschling-Langewand hält fest: „Die Tatsache, dass Jelinek Kritik an bestimmten Vorstellungen und Modellen von Autorschaft übt, bedeutet außerdem noch nicht, dass man den Topos des Autors als Untersuchungsgegenstand verwerfen sollte.“⁹⁴

Das Verhältnis von Leben und Werk, Autorin und Öffentlichkeit, Literaturkritik und -rezeption nimmt Jelinek als zentrale Machtmechanismen wahr, die es zu kritisieren gilt. Diese Machtmechanismen heben sich aber nicht automatisch auf, indem die Autorin für irrelevant erklärt wird und so der Themenbereich vollständig ignoriert wird.⁹⁵

Sekundärliteratur, die sich mit der Selbstinszenierung Jelineks bis 2013 auseinandersetzte, verfehlt laut Peter Clar die anthropologische Komponente des Inszenierungsbegriffs mitzudenken, da immer noch einer „echten“ Jelinek gesucht wird. Authentische Aussagen werden von weniger authentischen Aussagen differenziert, was aber oftmals nur an der Beschaffenheit des Textes liegt, wie etwa Essays authentischer als Theatertexte und Interviews authentischer als Portraits wahrgenommen werden.⁹⁶ Besonders auffällig an der Sekundärliteratur, die Jelineks Selbstinszenierung behandelt, ist die reiche Verwendung an Jelinek-Zitaten aus Interviews, welche die Argumente untermauern. So werden die Inszenierungen der Autorinnenfigur, die eigentlich von der Sekundärliteratur hinterfragt werden, weiter mit einer Authentizitätsgewichtung fortgeschrieben, die in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung eigentlich keinen Platz haben. Doch wenn Jelinek Biographisches in ihr Werk und medialen Auftritten einstreut, was sie häufig getan hat, ist die Frage nach dem Authentizitätsgehalt nicht nur theoretisch gesehen vollkommen sinnlos:

Es gibt keine Originalfrau hinter dem Bild. Genauso wenig wie es in der zivilisierten Welt ein Original-Ich unter an- oder ausgezogenen Kleidern oder eine Originaljelinek *hinter* den Texten aus Phrasen und Versatzstücken gibt, die es voyeuristisch zu enthüllen oder strukturalistisch zu vernichten gälte.⁹⁷

⁹² Vgl. Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008, S. 7.

⁹³ Vgl. Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier und Neid*, S. 19.

⁹⁴ Ebd., S. 27.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 8.

⁹⁶ Clar, Peter: Selbstpräsentation. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 21-26, S. 21.

⁹⁷ Riedle, Gabriele: Sie nicht als Sie. In: Elfriede Jelinek. Schreiben - fremd bleiben. Du - Zeitschrift der Kultur 59/700 (1999-2000), S. 26-28, S. 28.

Grundsätzlich wird in der Forschung davon ausgegangen, dass Jelinek mit ihrem Selbstbild in der Öffentlichkeit bewusst spielt.⁹⁸ Die Grenzen zwischen Autorschaftskonzept und Inszenierung verwischen, „[...] Fragen nach Jelineks Selbstinszenierung sind immer auch Fragen nach ihrem Konzept von Autorschaft und, eng damit verbunden, Fragen nach der Funktion des autobiografischen Moments im Text.“⁹⁹

Clar postuliert ebenfalls, ausgehend von Butlers Theorie, Identität als Effekt inszenatorischer und performativer Praktiken zu begreifen und eine Beschäftigung mit Jelineks dekonstruktiver Arbeit immer automatisch als eine Auseinandersetzung mit ihrer Selbstinszenierungsformen- und strategien zu sehen.¹⁰⁰

Jelinek nützt für ihre Selbstinszenierung die unterschiedlichsten Medien, bzw. entsteht die Inszenierung gerade durch die Verknüpfungen dazwischen. So marginal die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jelineks Selbstinszenierung lange war, so groß ist das Thema in den Medien. Ihre Internetpräsenz wird vor allen in der Medienberichterstattung als eine Form der Selbstinszenierung wahrgenommen, besonders nach der Veröffentlichung ihres Internetromans *Neid* im Jahr 2007.¹⁰¹ Dieser Umstand ist ebenfalls ein Zeichen für die enge Beziehung der beiden Themen Selbstinszenierung und Medien.

Ein von den Medien vieldiskutierter Aspekt der Selbstinszenierung ist das Aussehen der Autorin, welches „[...] vielfach über die Diskussion der Inhalte oder der Form der Texte [ge]stellt [wird].“¹⁰² Generell kann man annehmen, dass dies dem Umstand des Diskurses, dem Frauen im öffentlichen Raum ausgesetzt sind, geschuldet ist. Durch die ökonomische Vermarktung von SchriftstellerInnen können sich geschlechtsspezifische Stereotype verstärken, und vor allem Autorinnen werden oftmals auf ihren Körper zurückgeworfen.¹⁰³ Die Vermarktung greift daher vermehrt auf visuelle Inszenierungen von Autorinnen zurück. Jelineks Selbstinszenierung arbeitet diese strukturellen und kulturellen Veränderungen im Literaturbetrieb bezüglich der öffentlichen Wahrnehmung der intellektuellen Autorin auf.¹⁰⁴

Innerhalb Jelineks Selbstinszenierung ist ihr Styling ein bedeutsamer Bestandteil. Es existieren zahlreiche Bilder in den unterschiedlichsten Ausführungen, es gibt kaum einen Medienbericht, der Jelineks Aussehen nicht kommentiert und mit entsprechenden Fotos illustriert wird.

⁹⁸ Vgl. Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘, S. 193.

⁹⁹ Clar, Peter: Selbstpräsentation, S. 25.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁰² Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘, S. 25.

¹⁰³ Vgl. Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier* und *Neid*, S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 14.

Das besondere an den Fotos ist, dass Jelinek sich immer wieder neu erfindet und ihr Styling ihren Publikationen anpasst. Fast alles ist möglich: „Domina, Modepuppe, Zöpfchenmaderl, Wetterhexe“.¹⁰⁵ Jelinek kennzeichnet diese Medialisierung der Autorschaft mit ihrem Identitätsspiel, was auch als negative Reaktion auf das vom Literaturbetrieb formulierte Desiderat der Vermarktbarkeit von AutorInnen und dem männlich geprägten Geniekult gesehen werden kann.¹⁰⁶ Durch die Überzeichnung und Stereotypisierung legt sie den Konstruktionscharakter dieser Konzepte zutage: „[...] Jedes Foto eine Selbstinszenierung vollendeter Extravaganz.“¹⁰⁷

Ein weiteres besonderes Merkmal des Auftretens Jelineks ist ihre vor allem seit der Jahrhundertwende verstärkte Öffentlichkeitsscheu, die mit der Abwesenheit bei der Nobelpreisverleihung in ein fast gänzlich Verschwinden aus der Öffentlichkeit bis zum jetzigen Zeitpunkt führt. Auch die Rede bei der Preisverleihung inszeniert Jelinek medial: Mit der Begründung, sie könne nicht öffentlich sprechen, empfängt sie den Preis mit einer Videobotschaft. Der vorgetragene Text *Im Abseits* kann als eine Art Poetologie gelesen werden. Diese Scheue ist am Anfang von Jelineks Karriere nicht so ausgeprägt, die Autorin erschien auf Preisverleihungen und trat auch abseits von literarischen Events in der Öffentlichkeit auf, in erster Linie bei politischen Demonstrationen.¹⁰⁸ Löffler sieht hier einen „[...] eklatante[n] Widerspruch in der öffentlichen Präsenz und der öffentlichen Wahrnehmung dieser Autorin.“¹⁰⁹ Einen Rückzug aus der Öffentlichkeit kündigte Jelinek medial in den Interviews rund um die Nobelpreisverleihung an.¹¹⁰ Dieser Rückzug bedeutet aber gleichzeitig eine Hinwendung zu digitale Medientechnologien, wie etwa die Nobelpreisrede oder Veröffentlichungen auf der Webseite. Lena Lang spricht ebenfalls von einer „[...] paradoxen Existenzform von Präsenz und Absenz Jelineks.“¹¹¹

Die Verleihung des Nobelpreises hat zu einer Intensivierung der Jelinek-Forschung geführt. Das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, welches wichtige biografische und werksgeschichtliche Grundlagenforschung betreibt, wurde beispielsweise 2004 gegründet. Dazu gehören etwa der 2002 erschienene Band *Nestbeschmutzerin*, der Jelineks politische Aktivitäten und mediale Rezeption in Österreich dokumentiert. Die im Zuge des Forschungszentrums hervor-

¹⁰⁵ Riedle, Gabriele: Sie nicht als Sie, S. 26.

¹⁰⁶ Vgl. Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier* und *Neid*, S. 15.

¹⁰⁷ Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 3.

¹⁰⁸ Vgl. Clar, Peter: Selbstpräsentation, S. 25.

¹⁰⁹ Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 3.

¹¹⁰ Ohne VerfasserIn: Habe gebetet, dass ich ihn nicht bekomme. In: Profil, 9.10.2004.

<https://www.profil.at/home/habe-95051> (9.4.2019).

¹¹¹ Lang, Lena: Elfriede privat!? Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 12 (1. 2016). <https://www.textpraxis.net/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> (25.6.2019), S. 1-20, S. 1.

gerufene Internetportal JeliNetz als Plattform für wissenschaftliche Beiträge zu Jelineks Werken und Kontexten soll hier ebenfalls erwähnt werden.

Jelinek inszeniert sich selbst nicht nur durch ihre öffentliche Selbstpräsentation, sondern auch in ihren literarischen Texten, indem sie autobiografische Details einfließen lässt und mit medial geäußerten Informationen zu ihrer Person verknüpft. Jelineks Ästhetik widersetzt sich der Unterhaltsamkeit und ist keine leichte Kost: „Besonders dann, wenn diese Autorin ‚Ich‘ sagt, ist Vorsicht geboten: Gerade dann liefert sie dem Publikum kalkulierte mediale Selbstbilder.“¹¹²

Innerhalb des Schreibens ist das Thema Autorschaft immer wichtiger geworden, so etwa behandeln der Todsündenzyklus oder die Nobelpreisrede Fragen des literarischen Ruhms und die Rolle als öffentliche Person. Zwar waren SchriftstellerInnen schon in frühen Texten Thema (z. B. in *er nicht als er* Robert Walser), die Inszenierung einer Autorinnenfigur in Jelineks Texten ist jedoch erst in späteren Texten zu beobachten, wie etwa bei *Neid* und *Gier* die Erzählstimmen unter anderem AutorInnen sind. Manche von ihnen tragen sogar namentliche Verweise, wie etwa eine der Figuren in *Ein Sportstück* (1998) Elfi Elektra heißt und die Erzählerin in *Neid* die Initialen und den Vornamen Jelineks trägt.¹¹³ Tuschling-Langewand beobachtet in der Prosa Jelineks ab 2004, dass sich „[...] eine stärkere selbstreflexive, kommentierende Erzählstimme etabliert hat.“¹¹⁴ Diese Gegebenheit wertet sie als Hinweis darauf, dass die AutorInnenstimme die Figurenrede immer mehr verdrängt und sich bis zur Autofiktion steigert.

Durch die Analyse der verschiedenen Stimmen in den Texten sind Autorschaftsthematisierungen in den letzten Jahren sehr wohl in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jelineks Werk Thema. Beispielsweise Clars Dissertation *Ich bleibe, aber weg: Dekonstruktionen der Autorinnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*, die 2017 veröffentlicht wurde, sowie auch die hier herangezogene Dissertation von Tuschling-Langewand mit dem Titel *Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen Lust, Gier und Neid*, welche 2016 veröffentlicht wurde. Tuschling-Langewand verbindet diverse AutorInnenstimmen und AutorInnenmotive in den Texten mit von Medien und KritikerInnen erzeugten Bildern der Autorin, um aufzuzeigen, dass „[...] diese Figurationen von Autorschaft einen wichtigen Ver-

¹¹² Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 3.

¹¹³ Jelinek, Elfriede: *Neid*. Privatroman, 2007-2008. Kapitel 1, S. 16 u. S. 36. <https://www.elfriedejelinek.com> (10.4.2019).

¹¹⁴ Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier* und *Neid*, S. 28.

knüpfungspunkt zwischen Text und Kontext bilden [...].“¹¹⁵ Im Jahr 2013 stellt Clar noch fest, dass es keine einheitliche theoretische Herangehensweise an das Phänomen der Selbstinszenierung Jelineks gibt, in seiner Dissertation dekonstruiert er die AutorInnenfiguren bei Jelinek etwa nach Paul de Man. Das Phänomen der Inszenierung als Kunstprodukt zu lesen, wie es auch diese Arbeit tun möchte, ist eine produktive Möglichkeit für die wissenschaftliche Auseinandersetzung.

Lena Lang ist die Erste, die sich mit ihrem Beitrag für das digitale Magazin Textpraxis *Elfriede privat!? Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung*, erschienen 2016, intensiv mit der Webseite von Jelinek auseinandersetzt. Lang argumentiert, dass Jelinek Barthes' Duktus des Verschwindens der Autorinstanz mit einem biografischen Narrativ in einem Bild der Schriftstellerin als „lebende Tote“ ineinander fließen lässt.¹¹⁶ Dieses Paradoxon der An- und Abwesenheit hebt Jelinek laut Lang auf ihrer Webseite immer dann besonders hervor, wenn sie besonderem öffentlichen Angriff ausgesetzt ist, weswegen der Hauptaugenmerk ihrer Untersuchung auf der Webseiten-Erstellung 1996 und der Nobelpreisverleihung 2004 liegt.

¹¹⁵ Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust, Gier und Neid*, S. 7.

¹¹⁶ Vgl. Lang, Lena: *Elfriede privat!?*, S. 2.

3.2 Stefanie Sargnagel

Eine akkurate Definition für Stefanie Sargnagels künstlerisches Schaffen muss vielfältig sein, da ihre Arbeit sehr divers ist. Ihren Bekanntheitsgrad erreichte die Autorin definitiv durch ihre Beiträge bzw. Statusmeldungen im Sozialen Netzwerk Facebook, diese sind auch die inhaltliche Basis zu den bis dato erschienenen Werken *Binge Living – Callcenter-Monologe* (2013), *Fitness* (2015), *In der Zukunft sind wir alle tot* (2016) und *Statusmeldungen* (2017). Neben diesen Publikationen verfasst Sargnagel Auftragsarbeiten und illustriert Cartoons, unter anderem für die Wochenzeitung Falter, die Süddeutsche Zeitung und Die Zeit. Im Jahr 2018 produzierte sie außerdem die animierte Zeichentrickserie *Die normale Show* gemeinsam mit dem Filmregisseur Adnan Popovic, welche auf dem kostenlosen Videoportal YouTube veröffentlicht wurde.¹¹⁷

Sargnagel, deren bürgerlicher Name eigentlich Stefanie Sprengnagel ist, blieb bis dato in der Literaturwissenschaft bis auf einen im Jahr 2017 erschienenen Beitrag von Helmut Gollner in der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* unbeachtet. Im öffentlichen Bewusstsein, besonders in ihrer Altersklasse und der Subkultur der Wiener Kunstszene, ist die Autorin hingegen seit 2011 stark präsent: „[...] eine feste Größe, eine Heldin der linken Beislgänger und Rumhänger, der Künstler, Feministen und Feministinnen, der FPÖ-Gegner,[...] sie ist eine Kultfigur.“¹¹⁸

Die Frage, ob es sich bei Sargnagels Texten um Literatur handelt, stellt sich Helmut Gollner und findet keine eindeutige Antwort darauf. Gollner sieht Sargnagels Primärmedium Facebook als literaturferne Plattform und bezeichnet ihre Meldungen als undogmatische Literatursubversion.¹¹⁹ Er lenkt ein, dass Sargnagels Texte habituell jedoch ein Statement zur Literatur sind. Vor allem in den Anfängen ihrer Karriere betont Sargnagel in Interviews, dass sie überhaupt keine Schriftstellerin sein möchte. Sie wird aber von der Öffentlichkeit, weil sie hauptsächlich durch ihre Texte bekannt ist, als solche gehandhabt. Antonia Thiele, die Anfang 2019 eine Biografie der Autorin veröffentlichte, hält dazu treffend fest: „Was sie eigentlich von Beruf ist, weiß niemand so genau, denn das Genre, in dem Sargnagel sich bewegt, ist erst mit

¹¹⁷ Stefanie Sargnagel: *Die normale Show*: <https://www.youtube.com/watch?v=WPwR15u7goQ> (19.4.2019).

¹¹⁸ Kedves, Jan: Stefanie Sargnagel: „Ich hab ein klassisches Rapper-Problem“, *Süddeutsche Zeitung*, 5.6.2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (19.4.2019).

¹¹⁹ Vgl. Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel. *Literatur und Facebook*. In: *Literatur und Kritik* 313/511-512 (2017), S. 99-103, S. 99.

ihr entstanden; vorher gab es das eigentlich nicht.“¹²⁰ Dieses Identitätsproblem greift Sargnagel immer wieder humoristisch in ihrer Arbeit auf und inszeniert sich gerne als ein *Enfant terrible*, das sich in kein System einordnen lässt. In ihren Texten vermeidet sie leidenschaftlich alles Elitäre, Gollner sieht hier die österreichische Tradition der Provokation des traditionellen Literaturverständnisses fortgeschrieben und setzt Sargnagel in einen Vergleich mit der Wiener Gruppe und Jelinek, mit dem Unterschied, dass Sargnagel „[...] komplett ohne Programmatik auskommt.“¹²¹

Sargnagels Erfolg war nicht, wie die Schnelllebigkeit ihres Primärmediums vermuten lässt, plötzlich da, sondern hat sich kontinuierlich über mehrere Jahre entwickelt. Ihren ersten Blogpost veröffentlichte die Autorin laut eigener Aussage bereits im Alter von 15 Jahren.¹²² Während ihres Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo sie die Klasse des Malers Daniel Richter besuchte, veröffentlichte sie ihre ersten Texte und Zeichnungen in der Form von Fanzines (ursprünglich ein Magazin, welches von Fans für Fans entsteht) mit dem Titel *Extrem deprimierende Zines*.¹²³ Insgesamt acht Ausgaben der achtseitigen Fanzines in Eigenpublikation entstehen, welche Sargnagel in Lokalen und auf der Straße verteilt.¹²⁴ Zusätzliche Aufmerksamkeit erreichte sie auch durch diverse andere Internetprojekte, wie etwa dem Street Style Blog *Guccibanana*, wo Sargnagel Fotos mit der Hinteransicht von Menschen auf der Straße veröffentlichte. Bei diesen Bildern ging es hauptsächlich darum, den Kleidungsstil der Personen einzufangen, jedes Bild wurde außerdem mit einem fiktiven humoristischen Kurzinterview veröffentlicht.¹²⁵ Ihr erstes Buch *Binge Living* wurde 2013 von dem Jugendkulturradiosender des österreichischen Rundfunks FM4 als „Buch des Jahres“ gewählt, das Jugend- und Lifestylemagazin *Vice*, für das Sargnagel einige polarisierende Auftragsarbeiten, wie etwa einen Bericht über das Oktoberfest der Freiheitlichen Partei Österreichs, verfasste, bezeichnete sie im selben Jahr als „wichtigste österreichische Autorin des 21. Jahrhunderts.“¹²⁶

Das Jahr 2015 markiert Thiele als die Zeit von Sargnagels Durchbruch, ihr Name verbreitete sich wie ein Lauffeuer, auch in Deutschland erfreute sie sich an immer größerer Beliebtheit.

¹²⁰ Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel. Autorin. Burschenschaftlerin. Matriarchin. Rotkäppchen. Frankfurt a. M./Basel: kurz & bündig 2019, S. 7.

¹²¹ Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 100.

¹²² Vgl. Leeb, Lisa: Sargnagel: „Wahrscheinlich komme ich ins Gefängnis“. In: Subtext, 2018. <https://www.subtext.at/2018/03/sargnagel-wahrscheinlich-gefaengnis/> (25.6.2019).

¹²³ Sargnagel, Stefanie: Publications. <http://stefaniesargnagel.tumblr.com/post/45573030800/extrem-deprimierende-zines-selbstpublizierung> (25.10.2019).

¹²⁴ Vgl. Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 69.

¹²⁵ Sargnagel, Stefanie. *Guccibanana* Blog. <http://guccibanana.blogspot.com/search?updated-max=2011-05-11T05:09:00-07:00&max-results=10&start=30&by-date=false> (13.11.2019).

¹²⁶ Bogner, David: Stefanie Sargnagel und das VICE. In: *Vice*, 29. 10. 2013. https://www.vice.com/de_at/article/ppwe97/stefanie-sargnagel-und-das-vice-v7-n9 (25.5.2019).

Beim Wettbewerb für den Ingeborg-Bachmann-Preis 2016 gewinnt Sargnagel mit ihrem Text *Penne von Kika* den BKS-Bank-Publikumspreis. Die Jurydiskussion und das Urteil den Text betreffend spaltete sich, einige Stimmen fanden ihn genial, die anderen zu banal, das Jurymitglied Karl Kastner hält fest: der Text sei Literatur, ohne Literatur zu sein.¹²⁷

Die Themen in Sargnagels Statusmeldungen bis 2015, wie auch der Untertitel *Callcenter Monologe* ihrer ersten Publikation andeutet, sind unter anderem skurrile Gespräche, welche sie während ihrer Tätigkeit als Telefonistin im Callcenter notiert. Ebenfalls Thema in den früheren Statusmeldungen ist ihre Zeit als Kunststudentin. Sargnagel schreibt über die Banalität des menschlichen Seins, indem sie viel über sich selbst bzw. die Kunstfigur Stefanie Sargnagel und deren Befindlichkeiten schreibt, inklusive detaillierten Beschreibungen von Körperausscheidungen sowie Trouvaillen aus dem Wiener Alltag mit einem Fokus auf prekäre Existenzen und Orte. Dabei kommt fast keine Statusmeldung ohne einen prägnanten ironischen Unterton aus, Gollner tituliert diesen Umstand als Schreibprinzip der subversiven Ironie.¹²⁸ Sargnagels Bücher sind, wie einleitend erwähnt, Sammlungen ihrer Statusmeldungen auf Facebook, in der die Kunstfigur Sargnagel größtenteils die Hauptrolle spielt. Der Autor Lars Weisbrod hält fest: „Die einzelnen Einträge lassen sich zusammengenommen wie ein Künstlerroman lesen, der aber ohne Plot oder besondere Geschehnisse auskommt.“¹²⁹ Das Motiv einer Außenseiterrolle, die bewusste Abgrenzung greift Sargnagel immer wieder auf: „[...] Sargnagels ‚Anti‘-Art hat sie bekannt gemacht – und ist bei ihren Fans paradoxerweise Konsens: sie sind alle ‚pro Anti‘.“¹³⁰

Sargnagel produziert also eine Antiliteratur, wie etwa Gedichte, die keine sind, oder Witze ohne Pointe und bedient sich der Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms. Gollner spricht Sargnagels „digitalen Sprachstrom“ innerhalb der Gattung des Aphorismus durchaus literarische Qualitäten zu.¹³¹ Als Vorbilder nennt Sargnagel die Schriftstellerin Christine Nöstlinger und Tex Rubinowitz, da er in seinen Arbeiten zwischen Illustration, Comic und Schreiben ebenfalls fließend wechselt.¹³² Als weiteren Einfluss nennt sie die Hip-Hop-Kultur, deren Sprachstil dem der Autorin ähnlich sei: „Dieses Aufbäumen, diese kurzen, prägnanten Sätze und Punchlines.“¹³³ Ihre Mitteilungsstrukturen sind so innerhalb der Literatur noch nie dage-

¹²⁷ Vgl. Jurydiskussion Stefanie Sargnagel. In: Bachmannpreis, 30.6.2016. <https://bachmannpreis.orf.at/stories/2783082/> (25.6.2019).

¹²⁸ Vgl. Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 100.

¹²⁹ Weisbrod, Lars: Stefanie Sargnagel. Der Zweizeiler als Idealform. In: Die Zeit, 26.11.2015. <https://www.zeit.de/2015/48/fitness-stefanie-sargnagel-feminismus-wien> (26.4.2019).

¹³⁰ Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 17.

¹³¹ Vgl. Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 100.

¹³² Vgl. Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 92.

¹³³ Uthoff, Jens: Autorin Stefanie Sargnagel: Urarg, urschlecht, urschade. In: taz, 15.3.2016. <http://www.taz.de/!5283294/> (30.4.2019).

wesen und auch wenn man Sargnagel Literarizität absprechen will, so muss man trotzdem berücksichtigen, dass ihre Texte ein zeitgenössisches Statement zur Literatur sind und in der Öffentlichkeit auch als solche gehandhabt werden sowie auf große Resonanz stoßen.¹³⁴

Nicht nur die Struktur ist unkonventionell, auch Sargnagels Vokabular erschließt sich nicht selbstverständlich, das liegt zum einen an dialektalen Einschlägen, zum anderen an Neologismen, welche die Autorin selbst erfindet, weswegen ihre letzte Publikation *Statusmeldungen* auch über ein Glossar verfügt.

Sargnagel spielt bewusst mit ihrer Identität. Wo ihre persönliche Identität aufhört und die Kunstfigur beginnt, ist unklar, die Grenzen verschwimmen, sie ist „[...] Künstlerin – und ihr Kunstprojekt ist sie selbst.“¹³⁵ Auch äußerlich schafft sich die Autorin ein wiedererkennbares Markenzeichen: Sie trägt eine rote Baskenmütze, Perlenohrringe und die von ihr selbst betitelten Nachmittagskleider. Besonders bei den politischen Texten ist es unmöglich zwischen Kunstfigur und Realperson zu unterscheiden. Während der Flüchtlingskrise 2015 beteiligte sich Sargnagel etwa an einer Schleppaktion, die Flüchtlingen zur illegalen Einreise von Ungarn nach Österreich verhalf, und berichtete darüber in ihren Statusmeldungen.¹³⁶

Ihre täglichen, stündlichen Statusmeldungen laufen auf zu einer veritablen Lebensform und ergeben ein personenumfassendes Schreibunternehmen, das dem Leser immerhin das Spektakel einer Identität vorführt, das insgesamt auch dort lohnt, wo es nicht zur Pointe geschürzt ist.¹³⁷

In Kapitel 4.2 wird noch intensiv darauf eingegangen, dass die Frequenz der Textproduktion bei Sargnagel besonders hoch ist, was zu einem großen Teil vom gewählten Primärmedium Facebook bedingt wird.

Seit 2016 ist Sargnagel nur mehr als freie Autorin tätig und gibt ihre Arbeit im Callcenter auf, bereits seit 2013 hält sie regelmäßig Lesungen im deutschen Sprachraum. Ähnlich einer Tournee einer Musikgruppe ist Sargnagel in Österreich, Deutschland und Luxemburg auf Lesereisen. Diese Lesungen besuchen mitunter mehrere hundert ZuhörerInnen.

Doch auch wenn sich Sargnagel großer Beliebtheit erfreuen kann, so hat sie mindestens genau so viele Feinde, da sie mit ihren Statusmeldungen (kultur-)politisch polarisiert und provoziert. Sie bezeichnet sich als politisch links, tritt politisch offensiv auf und scheut nicht davor zurück die Freiheitlichen Partei Österreichs oder Anhänger der Identitären Bewegung öffentlich anzuprangern. Ihre satirischen und meist überspitzten Beschreibungen der politischen Situa-

¹³⁴ Vgl. Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 100.

¹³⁵ Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 13.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 44.

¹³⁷ Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 101.

on in Österreich treffen einen Nerv. Sargnagel ist Obfrau der Burschenschaft Hysteria, einem feministischen Satireprojekt, welches als reine „Frauenbundschaft“ die Rituale der traditionell männlichen Burschenschaften ironisch nachahmt. Weil Sargnagel bekennende Feministin ist, wurde sie unter anderem als „Männerhasserin“ und ähnliches betitelt, eine „[...] Kastrationsfeministin gleichwohl sexfreudig und liebesbedürftig [...]“.¹³⁸ Mit dieser öffentlichen Haltung wird Sargnagel zum Politikum, Hassobjekt vor allem von Seiten der rechten politischen Lager und eine Art Gallionsfigur der Opposition. Auf die Spitze getrieben wurde dieser Umstand durch einen Artikel in der Kronenzeitung 2017. Das satirische Literaturreisetagebuch, welches Sargnagel und die beiden österreichischen Autorinnen Lydia Hayder und Maria Hofer während ihrem, vom Bundesministerium für Kunst und Kultur geförderten, Aufenthalt in der marokkanischen Hafenstadt Essaouria verfassten, wurde mit der Schlagzeile *Saufen und Kiffen auf Kosten der Steuerzahler* betitelt, in dem der Vorwurf, die Autorinnen würden während ihres Aufenthalts Babykatzen quälen, laut wurde.¹³⁹ Kaum ein Medium hat die im Nachhinein als Babykatzengate betitelte Causa nicht kommentiert, Sargnagel erlitt einen Hörsturz, der auf die psychischen Belastungen zurückzuführen ist, die ein derartige mediale Hetzjagd auslösen kann. Das Landesamt für Verfassungsschutz ermittelte aufgrund der Hasspostings, die Sargnagel etwa Vergewaltigungen und den Tod wünschten, sowie die Adresse ihrer Wohnung in Klagenfurt veröffentlichten. Facebook sperrte Sargnagels Account vorübergehend.¹⁴⁰ Vorfälle dieser Art haben starken Einfluss auf Sargnagels Arbeit, das Politische wird immer dringlicher innerhalb ihrer Arbeiten.

¹³⁸ Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel, S. 102.

¹³⁹ Schmitt, Richard: „Literaturreise“: Saufen und Kiffen auf Kosten der Steuerzahler. In: Kronen Zeitung, 8.3.2017. <https://www.krone.at/557951> (27.4.2019).

¹⁴⁰ Vgl. Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 77.

4. Internetauftritte der Autorinnen

Die beiden folgenden Kapitel widmen sich der genauen Analyse der Internetauftritte beider Autorinnen. Dabei werden die Erkenntnisse, die innerhalb der Kontextualisierung des Themas im zweiten Kapitel gewonnen wurden, mitgedacht. Durch die medienanalytische Herangehensweise werden die beiden Formate AutorInnenhomepage und Facebook genauer betrachtet. Außerdem werden Primärtextstellen, welche die zentralen Aspekte Autorschaft, Selbstinszenierung und Internet aufgreifen, behandelt.

4.1 Internetauftritt Elfriede Jelinek

Bevor im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf Elfriede Jelineks Internetpräsenz und ausgewählte Texte eingegangen wird, ist es sinnvoll, die generelle Situation von Autorschaft im Internet im deutschsprachigen Raum zu beleuchten, sowie den Stellenwert der Medienkritik in Jelineks Werk aufzuzeigen.

4.1.1 Mediatisierte Literatur

Eine zentrale These der Jelinek-Forschung ist, dass Medien, vor allem Massenmedien wie Fernsehen und Zeitungen, aber auch neue Medien, eine strukturelle Rolle im Schreiben der Autorin einnehmen: „[...] alle Themen, um die es der Autorin geht, greift sie zuvorderst als medial vermittelte Themen auf.“¹⁴¹ Die Autorin bezieht sich in ihren Arbeiten also auf eine Welt, die über die Massenmedien wahrgenommen wird. Peter Weibel bezeichnet Jelinek deshalb als eine Beobachterin zweiter Ordnung, die ihr Sprachmaterial aus den Medien bezieht:

Indem sie diese Massenmedien mit ihrem scharfen Urteil, d.h. mit ihren literarischen Techniken umpflügt, schafft sie ein neues Bild von der Welt. Jelinek ist also keine Autorin, deren Literatur eine Beziehung zu den Medien hat, sondern sie schreibt von vornherein mediatisierte Literatur.¹⁴²

Auch Uta Denger sieht die Beschäftigung mit medialer Macht als eine kontinuierliche Determinante in Jelineks Werk. Mit medialen Mitteln wie Collage und Montage offenbart die Autorin bereits in frühen Texten wie *wir sind lockvögel, baby* (1970) und *Michael. Ein*

¹⁴¹ Kastenberger, Klaus: Medien. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 301-305, S. 301.

¹⁴² Weibel, Peter: Mediale Montagen. Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien und Subjektaussage. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek. »ICH WILL KEIN THEATER«. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2010 (=DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE 3), S. 438-445, S. 439.

Jugendbuch für die Infantilgesellschaft (1972) eine kritische Sicht auf die gesellschaftlichen Funktions- und Wirkungsweisen von zeitgenössischen Medien.¹⁴³

Jelineks Medienkritik wurde von der Forschung auf Marshall McLuhans „the medium is the message“, also die Annahme, dass Medien keine Inhalte transportieren, sondern die Inhalte selbst aus der Beschaffenheit der Medien hervorgehen, bezogen, da das gut mit der Vorstellung Jelineks, Medien als geschlossenen Räume zu sehen, zusammenpasst.¹⁴⁴ Eine Literatur, die Massenmedien ignoriert, ist für Jelinek eine utopische Vorstellung und diese Überzeugung spiegelt sich in ihrem Schreibansatz wider. Ihre Texte sind von Fragen nach der Authentizität von Wahrnehmungen und Selbstbestimmtheit gekennzeichnet. Denger sieht diese kritische Haltung gegenüber den Massenmedien Jelineks gleichzeitig ergänzt durch „[...] eine besondere Geschicklichkeit ein kaum bestsellertaugliches Oeuvre erfolgreich zu medialisieren [...]“.¹⁴⁵ Dieser Umstand macht Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Medialisierung von Literatur bei Jelinek besonders produktiv.

Die Medienumbrüche der 1980er und 1990er Jahre, die Ausbreitung des Fernsehens und die Einrichtung eines privaten kommerziellen Kabelfernsehens zu der Jahreswende 1983/84 halten auch Einzug in Jelineks frühen Texten, wo sie sich spezifisch mit dem Fernsehen auseinandersetzt und sich selbst gleichzeitig als leidenschaftliche Fernseherin positioniert.¹⁴⁶ Kaum ein deutschsprachiges Werk macht in solch einem Umfang vom Material der Massenmedien Gebrauch, doch bei „[...] aller Kritik an der Medienmacht zeigt sich Jelineks Literatur zugleich äußerst durchlässig für deren ästhetische Operationsformen.“¹⁴⁷

4.1.2 AutorInnenhomepages

Mit der Popularisierung des Internets seit Mitte der 1990er Jahre begeben sich auch AutorInnen ins Internet, gründen Projekte, aber schreiben dort nur in Ausnahmefällen literarische Texte, der Internetauftritt bleibt vielmehr eine Nebenbeschäftigung.¹⁴⁸ Trotzdem gelang es den AutorInnen im Internet eine autonome Teilöffentlichkeit durchzusetzen, die sich von den Instanzen und Mechanismen der literarischen Öffentlichkeit abgrenzte.¹⁴⁹ Die in dieser Zeit von AutorInnen betonte Affinität zu den neuen Medien kann außerdem als Inszenierung der eige-

¹⁴³ Vgl. Denger, Uta: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek. In: Joch, Markus (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 153-169, S. 153.

¹⁴⁴ Vgl. Kastenberger, Klaus: *Medien*, S. 302.

¹⁴⁵ Denger, Uta: *Die Kinder der Quoten*, S. 153.

¹⁴⁶ Vgl. Kastenberger, Klaus: *Medien*, S. 302.

¹⁴⁷ Denger, Uta: *Die Kinder der Quoten*, S. 154.

¹⁴⁸ Vgl. Fischer, Frank: *Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet*. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 271-280, S. 273.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

nen technischen, sozialen und letztlich literarischen Modernität gewertet werden, ohne dass sie sich fortan auf ein Publizieren im Internet beschränkt hätten, sondern vielmehr als MedienjongleurInnen zwischen den verschiedenen Medien wechselten.¹⁵⁰ Auch Jelinek ist in der Tat eine Medienjongleurin, die innerhalb ihrer Arbeit die unterschiedlichsten medialen Formate nützt, seien es Hörspiele, die Videobotschaften der Nobelpreisverleihung oder ihre Homepage.

Durch den Eintritt der AutorInnen in das Internet findet auch eine Verschiebung in der Kommunikation zwischen AutorInnen und Leserschaft statt. Die herkömmliche Schnittstelle der drei Größen AutorInnen, LeserInnen und Literaturmarkt ist der Verlag. Eine Veränderung in dieser Vermittlungspraxis bahnte sich im Internet ihren Weg.

Spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg, mit Bewegungen wie der Gruppe 47, setzte sich auch im deutschsprachigen Raum eine Deemphasierung der AutorInnenfigur durch. Autorschaft erweiterte sich, Äußerungen zu gesellschaftspolitischen und parteipolitischen Themen, was für AutorInnen im deutschsprachigen Raum bis zu diesem Zeitpunkt nicht üblich war, wurden immer häufiger.¹⁵¹ Jelineks literarischer Anspruch, gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen, wird durch ihre politische Haltung beeinflusst, die stark durch die 68er-Bewegung geprägt ist.¹⁵² Hatten deutschsprachige AutorInnen in den 1960er Jahren noch eine eher distanzierte Position gegenüber ihrem Publikum, entsteht durch das Internet die Möglichkeit einer noch nie dagewesenen Annäherung zwischen AutorInnen und Leserschaft. Diese Präsenz im Internet geschieht vor allem durch AutorInnenhomepages, für die Elisabeth Kampmann unterschiedliche Funktionen nennt. Für AutorInnen sind sie eine Möglichkeit, sich selbst zu inszenieren, da sie Darstellungsästhetik und Informationsgehalt selbst bestimmen können. Außerdem bietet eine Homepage die Möglichkeit des Selbstmanagements, wenn etwa Buchungen für Lesungen und Veranstaltungen vermittelt werden können. Zusätzlich können AutorInnen ihre Produkte selbst bewerben, vertreiben und direkten Kontakt zu den LeserInnen aufnehmen, etwa in einem Chatroom. Auch Äußerungen über literarische oder politische Ereignisse von AutorInnen können selbständig veröffentlicht werden, wie auch die Möglichkeit besteht, auf andere Inhalte via Hyperlinks oder Webseiten hinzuweisen.

Der Verlag als Literaturvermittler scheint im Zeitalter der Mediengesellschaft problematisch geworden zu sein, da die Homepages Aufgaben übernehmen können, die eigentlich ursprüng-

¹⁵⁰ Vgl. Fischer, Frank: Der Autor als Medienjongleur, S. 272.

¹⁵¹ Vgl. Kampmann, Elisabeth: Literatur unmittelbar? Die schwindende Vermittlerrolle der Verlage in der Mediengesellschaft. In: Grimm-Hamen, Sylvie/Willmann, Françoise (Hg.): Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 75-87, S. 77.

¹⁵² Vgl. Janke, Pia: Nestbeschmutzerin, S. 11.

lich Verlagsarbeit waren.¹⁵³ Im Internet erhalten die Gruppen der AutorInnen, LeserInnen und der Buchmarkt selbst die Möglichkeit, neue Rollen innerhalb des literarischen Felds einzunehmen, wie etwa durch Verkaufsplattformen wie dem Onlineversand Amazon, durch den erstmals Laienkritik relevant wird.

Auch Jelinek nützt ihre Homepage, um weitgehend unabhängig von ihrem Verlag zu agieren, lediglich ein kleiner Vermerk links unten auf der Homepage, Kontakt: theater@rowohlt.com mit dem Zusatz „Sämtliche hier wiedergegebenen Texte sind urheberrechtlich geschützt und dürfen ohne ausdrückliche Erlaubnis in keiner Form wiedergegeben oder zitiert werden“, geben einen Hinweis.¹⁵⁴ Die Wiedergabe der Inhalte der Homepage innerhalb dieser Arbeit wurde durch den Rowohlt Verlag bewilligt. In einem Interview betont Jelinek die verstärkte Nutzung der Homepage aber nicht als eine Abwendung vom Verlagswesen, sondern dem Wunsch nach Abgrenzung vom Literaturbetrieb allgemein:

Nicht nur zur Verlagswelt (mit der ich übrigens nur sehr selten schlechte Erfahrungen gemacht habe), auch zum deutschsprachigen Literaturbetrieb, den ich für extrem korrupt und nepotistisch halte. Es ist ja immer lustig zu sehen, wer mit wem befreundet ist und wer wem einen Gefallen schuldig ist. Damit will ich jedenfalls nichts mehr zu tun haben. Und tatsächlich werden Bücher, die nur im Netz erscheinen, so gut wie nie besprochen. Das ist gut, also für mich ist das gut. So will ich es haben.¹⁵⁵

Die Autorin betont immer wieder, dass sie mit der Netzpublikation die diffamierende Rezeptionskultur, die mit ihrem Werk einhergeht, vermeiden kann, und kritisiert gleichzeitig die Mechanismen des deutschen Literaturbetriebs als korrupt. Bei ihrem Internetroman *Neid*, der im Laufe dieses Kapitels noch genauer analysiert wird, bewahrheitet sich diese Annahme jedoch nicht, da es viele Beiträge zu der ersten Prosapublikation nach dem Nobelpreis gab, obwohl sie nur im Internet erschienen ist.

Jelinek nutzt seit dem 4. Mai 1996 ihre Webseite primär als Publikationsort für literarische Texte, was unter deutschsprachigen VerlagsautorInnen eine Seltenheit ist.¹⁵⁶ Folgt man Simanowkis Definition, produziert Jelinek aus diesem Grund Netzliteratur, auch wenn viele der Texte auf der Homepage anderwärtig publiziert werden, so ist zum Beispiel der Roman *Neid* ein gewichtiges Exempel für Netzliteratur per se. Die Homepage der Autorin hat nicht nur aus diesem Grund einen Ausnahmestatus unter den bereits existierenden AutorInnenhomepages, denn Jelineks Seite stellt außerdem ein außergewöhnlich umfangreiches Korpus an Texten zur

¹⁵³ Vgl. Kampmann, Elisabeth: *Literatur unvermittelbar?*, S. 77.

¹⁵⁴ Startseite der Elfriede Jelinek Homepage, <http://elfriedejelinek.com/> (6.8.2019).

¹⁵⁵ Niermann, Ingo: Interview mit Elfriede Jelinek, 2014 <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (6.11.2019).

¹⁵⁶ Vgl. Lang, Lena: *Elfriede privat?!*, S. 3.

Verfügung und ist bereits seit über 20 Jahren fester Bestandteil ihrer literarischen Praxis.¹⁵⁷ Kampmann ist der Ansicht, dass es Jelinek nicht darum geht, auf der Homepage für ihre Produkte zu werben, sondern im Gegenteil: „Die Homepage übernimmt hier die Funktion eines Verlags, Literatur und gesellschaftskritische Kommentare im Sinne von open-source zu veröffentlichen.“¹⁵⁸ Der Verlag wird so überflüssig, da die Schriftstellerin in eine Art Selbstmanagement übergegangen ist. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Jelinek zum Zeitpunkt der Erstellung der Webseite bereits eine etablierte Autorin mit hohem Bekanntheitsgrad war und deswegen davon ausgehen konnte, dass ihre Internetpräsenz auf Interesse stößt.

Es ist auffällig, dass sowohl der Zeitpunkt der Erstellung der Homepage als auch die Zeit nach der Nobelpreisverleihung 2004, nach der sich die Autorin fast zur Gänze aus der Öffentlichkeit zurückzieht, beides Zeitpunkte markieren, in denen die Autorin Konflikte mit der Öffentlichkeit austrägt, die in einem Motiv des Verschwindens aus der Öffentlichkeit Ausdruck findet.¹⁵⁹ Die Erstellung der Homepage „[...] fällt genau in den Zeitraum, in dem sich Elfriede Jelinek zum ersten Mal aus der (österreichischen) Öffentlichkeit zurückgezogen hat, da die persönlichen Angriffe auf sie als ‚Nestbeschmutzerin‘ einen Höhepunkt erreicht haben.“¹⁶⁰

Aufgrund des Ressentiments der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs und der Kronen Zeitung sieht die Autorin sich dazu veranlasst, ein Aufführungsverbot ihrer Stücke in Österreich zu verhängen, das bis 1997 aufrechterhalten wird.¹⁶¹ Die Uraufführung des Dramas *Stecken, Stab und Stangl*, welche am 12. April 1996 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg stattfindet, ist die erste Aufführung nach Jelineks selbsternannten Aufführungsverbot, ihre Antwort auf den Rechtsruck und die damit einhergehende Diffamierung ihrer Person. Diesen Rückzug aus der Öffentlichkeit beschreibt Lang als Paradox der gleichzeitigen An- und Abwesenheit, den Jelinek immer dann hervorhebt, wenn sie ihr Konzept von Autorschaft gegen die Öffentlichkeit verteidigt. In Interviews zur Zeit der Erstellung der Homepage äußert Jelinek Wünsche nach Zurückgezogenheit und Verschwinden, sie distanziert sich von der österreichischen Gesellschaft und kündigt unter dem geschichtlich aufgeladenen Begriff der „Inneren Emigration“ ihren Rückzug an, da das Leben als „[...] öffentliche Person [...] hier in

¹⁵⁷ Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“. Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 235-260, S. 235.

¹⁵⁸ Kampmann, Elisabeth: *Literatur unvermittelbar?*, S. 84.

¹⁵⁹ Vgl. Lang, Lena: *Elfriede privat?!*, S. 2.

¹⁶⁰ Ebd., S. 3.

¹⁶¹ Vgl. Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: *Politisches und feministisches Engagement*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 9-20, S. 14.

Österreich nicht auszuhalten [ist Z.H.]¹⁶². In einem Gespräch mit Stephanie Carp zur Uraufführung von *Stecken, Stab und Stangl* in der Zeitschrift *Theater der Zeit*, welches ebenfalls auf der Webseite zu finden ist, erklärt Jelinek diesen Schritt:

Ich glaube, daß die Demoralisierung und Verwahrlosung der österreichischen Öffentlichkeit aufgrund der Verkommenheit der österreichischen Presse – und auch davon handelt das Stück – so weit fortgeschritten ist, daß ich gar keine Lust mehr habe, mich damit auseinanderzusetzen, und daß ich dem nur aus dem Weg gehen möchte.¹⁶³

Dieser Rückzug aus der Öffentlichkeit ist gleichzeitig ihr Einzug in das Internet, wo Jelinek seit 1996 Auszüge aus Texten und Stücken, Reden, Essays zu tagesaktuellen Themen sowie Aufsätze zu den Werken anderer AutorInnen, MusikerInnen, FilmemacherInnen und bildender KünstlerInnen publiziert. Ihre oppositionelle Haltung kommt vor allem in den aktuellen gesellschaftspolitischen Texten zum Ausdruck, wie etwa in dem 2018 auf der Homepage erschienene Text *Oh, du mein Österreich! Da bist du ja wieder!* über die Koalition zwischen der Österreichischen Volkspartei und der Freiheitlichen Partei, die nach der Nationalratswahl 2017 an der Regierung war.¹⁶⁴ Jelinek ruft unterhalb des Textes auf, an der Anti-Regierungsdemonstration am 4. Oktober 2018 am Wiener Ballhausplatz teilzunehmen, welche an die Tradition der Donnerstagsdemonstrationen während der ersten Koalition der beiden Parteien im Jahr 2000 anknüpft. Außerdem verlinkt sie ein Video des Regisseurs, Puppenbauers und -spielers Nikolaus Habjan, in dem die von ihm gestaltete Jelinek-Puppe den Text vorträgt.¹⁶⁵ Wie der Titel schon andeutet, stellt diese Regierung für Jelinek vor allem eine Wiederholung faschistischer Muster dar, denen sie sich selbst nicht gewachsen fühlt:

Ich bin nicht so gern da, muß aber bleiben, weil ich nicht weggann, und da bin ich nun, den Nazis vielleicht von den Totenschaufeln gesprungen, vor der Geburt grade noch von der Schippe gehüpft, wie der Deutsche sagt, dann hinausgeschleudert ins Leben, das ich nicht verstehe, und jetzt stehe ich schon wieder da, hier, auf dem Bildschirm, steht auch was; ich wache wieder auf in einem kryptofaschistischen Land, das eine dazupassende Bewegung erzeugt hat.¹⁶⁶

Jelinek bezeichnet Österreich als ein kryptofaschistisches Land, in dem sie sich nicht wohl fühlt und stellt eine Verbindung zwischen dem Nationalsozialismus und der neuen Regierung

¹⁶² Lang, Lena: *Digitale Selbstinszenierung*, S. 3, *Jelinek-Handbuch*, S. 16.

¹⁶³ Carp, Stefanie: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. *THEATER DER ZEIT* 1996. <https://www.elfriedejelinek.com/fstab.htm> (30.8.19).

¹⁶⁴ Jelinek, Elfriede: *Oh, du mein Österreich! Da bist du ja wieder!*, 2018. <http://elfriedejelinek.com/fodumeinoesterreich.htm> (18.9.2019).

¹⁶⁵ Habjan, Nikolaus: *Oh du mein Österreich! Da bist du ja wieder!* Video, 7.9.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=O-KxifFBQ7k> (22.10.2019).

¹⁶⁶ Jelinek, Elfriede: *Oh, du mein Österreich!* <http://elfriedejelinek.com/fodumeinoesterreich.htm> (18.9.2019).

her. Ein direkter Aufruf an die LeserInnen, an einer Veranstaltung teilzunehmen, ist eine Seltenheit auf ihrer Homepage. Ist für andere AutorInnen die Präsenz im Internet auch ein Mittel, um in Kommunikation mit den LeserInnen zu treten, scheint Jelineks Veröffentlichungspraxis nicht als direkter Dialog mit den LeserInnen gedacht zu sein, zumindest gibt es keine Kommentarfunktion oder Vergleichbares.¹⁶⁷ Jelinek nutzt die sozialen Möglichkeiten einer AutorInnenhomepage also nicht zur Gänze aus. Gernot Hausar hält jedoch fest, dass die Homepage alleine durch ihre Existenz in einer kommunikativen Beziehung mit deren BesucherInnen steht:

Jeder Interessierte ist auch ein Multiplikator, der mit elektronischen Text arbeitet und mit seinen Eigenheiten konfrontiert wird. Interessierte aus der ganzen Welt können auf die Texte zugreifen und sie lesen, unabhängig von Verlagen, kommerziellen Überlegungen oder nationaler Zensur.¹⁶⁸

Auf der Homepage ist es der Autorin möglich, ihre Arbeit unabhängig von der österreichischen Rezeption darzustellen und sie kann sich so im virtuellen Raum von der nationalen Kritik abgrenzen. Durch Jelineks Zensurgeschichte innerhalb Österreichs und ihrem Wunsch, durch ihre Literatur Menschen auf Missstände aufmerksam zu machen, scheint die globale Zugänglichkeit eine weitere Funktion der Internetpräsenz zu sein und ist ein zusätzlicher Grund, warum deren Nutzung vor allem nach der Nobelpreisverleihung in den Vordergrund rückt. In einem Interview deutet die Autorin diese Funktion der virtuellen Publikation an:

Wenn ich im Netz veröffentliche, dann gehört der Text mir, und er bleibt mir auch. Es hat etwas sehr Privates für mich, dieser Dialog zwischen einem Gerät und mir selbst. Gleichzeitig hat jeder darauf Zugriff, der will. Diese Mischung aus Privatem und Öffentlichem hat mich von Anfang an fasziniert. Ich will ja meine Sachen im Grunde nicht ausliefern, und so habe ich das Gefühl, ich kann den Kuchen essen und ihn gleichzeitig behalten.¹⁶⁹

Jelinek sieht im virtuellen Raum eine Gleichzeitigkeit von Öffentlichkeit und Privatheit, von beiden Phänomenen vereinen sich im Internet jene Teilkomponenten, die der Autorin wichtig sind. Ihre öffentliche Stimme wird bewahrt, ohne sich einer Konfrontation mit anderen Medien auszusetzen, und durch die Selbstpublikation unterstreicht sie die Tatsache, niemanden mit ihrer Literatur gerecht werden zu müssen.

Da keine direkte Interaktion möglich ist, erscheint die Homepage mehr wie ein Werktagebuch, das Auskunft über den Schaffensprozess der Autorin gibt. Durch diesen Umstand erin-

¹⁶⁷ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 236.

¹⁶⁸ Hausar, Gernot: Elektronisches Publizieren, 2007, <https://jelinetz.com/2007/05/23/gernot-hausar-elektronisches-publizieren/> (28.10.2019).

¹⁶⁹ Niermann, Ingo: Interview mit Elfriede Jelinek, 2014, <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (30.10.2019).

netzt die Homepage an einen Weblog oder kurz Blog, den Cornelius Puschmann als eine Webseite definiert, auf der datierte Beiträge in umgekehrt chronologischer Reihenfolge angezeigt werden.¹⁷⁰ Weblogs sind aus Linklisten entstanden, die seit den 1990er Jahren als subkulturelles Randphänomen der Internet-Enthusiasten der ersten Stunde generiert wurden und sich seitdem in eine Massentechnologie entwickelt haben, welche global genutzt wird und in den unterschiedlichsten Lebensbereichen Wirkung zeigt.¹⁷¹ Sie hatten ursprünglich die Funktion, auf interessante Webseiten hinzuweisen und als Logbücher im traditionellen Sinne zu funktionieren. Auf der Homepage der Autorin befindet sich auf der linken Seite eine Menüleiste mit Archiv, das derzeit (2019) Texte von 1999 bis heute in umgekehrter Reihenfolge auflistet. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich Jelineks Homepage natürlich seit der Erstellung 1996 laufend geändert hat. Durch Internetdienste wie etwa das digitale Archiv Wayback Machine¹⁷² ist es zwar möglich, frühere Inhalte der Webseite einzusehen, jedoch ist es schwierig, die Veränderungen genau nachzuvollziehen, da der Zeitpunkt der gespeicherten Aufnahmen von Webseite zu Webseite variiert. Die Website wird von der Autorin und ihrem Mann betreut, der als Informatiker die nötige technische Unterstützung leisten kann. Seit 2006 unterbindet die gezielte Änderung des HTML-Codes den Zugriff des Web-Crawlers, wodurch die Webseite nicht mehr im Internet Archive archiviert werden kann.¹⁷³ Jelineks Homepage wurde im Archiv der Wayback Machine im Zeitraum Juli 2002 und August 2019 etwa 334 mal gespeichert.¹⁷⁴ Dadurch ist es möglich ungefähre Veränderungen einzugrenzen. Beispielsweise gab es im Jahr 2002 noch einen Zähler, der die Anzahl der Seitenaufrufe angezeigt hat, seit dem 1. Februar 1998 zählte die Homepage, die zu betreffendem Zeitpunkt am 19. November 2002 zuletzt aktualisiert wurde, etwa 71.680 Besucher.¹⁷⁵ Im Jahr 2019 gibt es diesen Zähler nicht mehr, lediglich das Erstellungsdatum der Seite und die letzte Aktualisierung werden angeführt. Bei einem Seitenaufruf im August 2019 fand die letzte Aktualisierung der Homepage am 28. Jänner 2019 statt, wahrscheinlich weil die derzeit letzte Veröffentlichung der Autorin *Jede Stimme stimmt*, eine Rezension über das im Februar 2019 erschienene Buch *1919* von Herbert Kapfer, hochgeladen wurde.¹⁷⁶ Dabei muss angemerkt werden, dass Je-

¹⁷⁰ Vgl. Puschmann, Cornelius: Technisierte Erzählung? Blogs und die Rolle der Zeitlichkeit im Web 2.0. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 93-116, S. 96.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 93.

¹⁷² Internet Archive, Wayback Machine. <https://web.archive.org/> (15.08.2019).

¹⁷³ Vgl. Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 12.

¹⁷⁴ Internet Archive: Archivierung der Elfriede Jelinek Homepage.

https://web.archive.org/web/19960701000000*/www.elfriedejelinek.com (15.08.2019).

¹⁷⁵ Internet Archive: Startseite der Elfriede Jelinek Homepage am 22.11.2002.

<https://web.archive.org/web/20021122182447/http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> (15.08.2019).

¹⁷⁶ Jelinek, Elfriede: *Jede Stimme stimmt*, 2019. <http://elfriedejelinek.com/fkapferbuch.htm> (15.8.2019).

lineks Reaktionen auf Werke und Ereignisse nicht nur als persönliche Stellungnahmen gelten können, da „[...] sie meist in sehr verdichteter Form erfolgen und hybride Texte sind, deren Zuordnung zur Form des Essay die literarische Gestalt nur unzureichend erfasst.“¹⁷⁷ Jeder Text auf der Webseite der Autorin wird am Ende mit dem Datum der Veröffentlichung gekennzeichnet und falls der Text außerhalb der Webseite publiziert wurde, was bei vielen Texten der Fall ist, ist das ebenfalls angegeben. Diese Datierung bringt einerseits den Vorteil, dass nachvollziehbar ist, wann der Beitrag entstanden ist, und andererseits kommt so die chronologische Reihenfolge der Beiträge zustande, wie sie bei Weblogs üblich ist.¹⁷⁸ Für traditionelle Webseiten, wie auch für die Internetpräsenz der Autorin, ist es gängig, eine Navigationsleiste zu haben, vor allem wenn die Webseite mit einem sogenannten Content Management System verwaltet wird.¹⁷⁹

Diese Navigationsleiste oder auch Menü genannt, führt durch den Inhalt der Webseite. Besonders hervorgehoben durch die grafische Gestaltung ist der erste Menüpunkt „Elfriedes Fotoalbum“, das sich auch typografisch von den anderen Menüpunkten unterscheidet, da es in Versalien geschrieben ist und eine andere Schriftart verwendet wurde. Lang sieht in dieser typografischen Gestaltung eine simulierte Handschriftlichkeit und wertet die Verwendung des Vornamens Elfriede als Suggestion einer privaten Kommunikationssituation, die eine voyeuristische Erwartungshaltung bei RezipientInnen hervorruft.¹⁸⁰ Das Fotoalbum inszeniert Jelinek als politische und provokante Autorin. Der erste Eintrag ist dem rechtsextremistischen Mord an vier Roma in Oberwart am 4. Februar 1995 gewidmet. Neben Bildern von den Opfern finden sich Verlinkungen zu Artikeln¹⁸¹ in der Zeitschrift Profil über die Causa und in der Süddeutschen Zeitung zum Beitrag *Bomben und Plakate. Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas* von Sigrid Löffler.¹⁸² Des Weiteren sind auch Fotografien von Thirza Brunckens Inszenierung von *Stecken, Stab und Stangl* (1996) zu sehen, in dem die Autorin den Vierfachmord aufgreift.

Unter dem Menüpunkt „Ein Gedicht“ findet sich eine von Wolf Martineks Kolumnen *In den Wind gereimt* in der Kronen Zeitung vom 15. Januar 1998. Jelinek wird in diesem Text neben

¹⁷⁷ Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 236.

¹⁷⁸ Vgl. Puschmann, Cornelius: Technisierte Erzählung?, S. 101.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 102.

¹⁸⁰ Vgl. Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 4.

¹⁸¹ Ohne VerfasserIn: Schweigen der Attentäter. Warum entlastet Jörg Haider die "Bajuwarische Befreiungsarmee" vom vierfachen Roma-Mord? In: Profil, 21.8.1995. <https://www.elfriedejelinek.com/foberwa-.htm> (21.8.2019).

¹⁸² Löffler, Sigrid: Bomben und Plakate. Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas. In: Süddeutsche Zeitung, 25.10.1995. <https://www.elfriedejelinek.com/floeffle.htm> (27.8.2019).

anderen AutorInnen als „wahrlich penetranter Dreck“ diffamiert.¹⁸³ Klickt man auf die Kolonne wird man abermals zu Sigrid Löfflers Artikel weitergeleitet, unter dem auch eine Abbildung eines Wahlplakats der Freiheitlichen Partei Wien, das anlässlich der Wiener Gemeinderatswahlen im Jahr 1995 mit der Aufschrift: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler“ plakatiert wurde und Auslöser des Aufführungsverbotes war. Außerdem befinden sich in dem Fotoalbum Bilder von Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*, der ersten Inszenierung am Burgtheater nach dem Aufführungsverbot im Jahr 1998.¹⁸⁴

Jelinek präsentiert sich also in ihrem Fotoalbum mit der Kontextualisierung von *Stecken, Stab und Stangl* als eine Autorin, die aufklärerische Ziele verfolgt und dokumentiert dabei gleichzeitig ihre öffentliche Diffamierungsgeschichte. Die durch die Verwendung des Vornamens voyeuristische Erwartungshaltung der Leserschaft Einblicke in das Privatleben der Autorin zu erhalten, wurde somit nicht befriedigt. Auf der Webseite der Autorin, besonders im Fotoalbum, wird Jelineks engagiertes Konzept von Autorschaft zum Ausdruck gebracht, sie verteidigt hier ihre Position als politische und provokante Autorin. Dieses Engagement erfordert weiterhin eine öffentliche Stimme: „Die Autorin präsentiert sich somit in ihrem Fotoalbum als Person der Öffentlichkeit und verfolgt stark aufklärerische Ziele.“¹⁸⁵ Sie inszeniert sich so eindeutig als oppositionelle Intellektuelle, die sich gegen Diskriminierung und Opfermythen einsetzt.

4.1.3 Zur grafischen Gestaltung und Aufbau der Webseite

Die Ästhetik der Webseite ist weder durch Abbildungen noch durch die Typographie an die bei Rowohlt erschienenen Titel der Autorin angelehnt und kann deshalb als eine weitere Distanzierung von Jelineks Verlagsarbeit bzw. -präsenz verstanden werden. Die gesamte Webseite hat einen apricotfarbenen Hintergrund, die verschiedenen Menüpunkte werden in roter Schrift dargestellt, von denen besonders die Versalien des optisch hervorgehobenen Fotoalbums an eine Handschrift erinnern. Lang beschreibt diese Farbwahl als Konnotation der weiblichen Autorschaft, da die Farbe Rot und ihre Abstufungen bekanntlich mit einem stereotypen weiblichen Rollenbild verknüpft sind, welches Passivität, Schönheit und Niedlichkeit als Normvorstellung für das weibliche Geschlecht voraussetzt.¹⁸⁶ Hausar ist der Ansicht, dass Jelinek ihre Texte auf der Homepage traditionellen Publikationsformen anpasst „[...] ohne auf

¹⁸³ Martinek, Wolfgang: In den Wind gereimt. In: Neue Kronenzeitung, 15.2.1998.
<https://www.elfriedejelinek.com/fkrone1.htm> (23.8.2019).

¹⁸⁴ Ein Sportstück. Fotos der Inszenierung von Einar Schleef. Premiere am 23.1.1998, Burgtheater, Wien.
<https://www.elfriedejelinek.com/fsport.htm> (27.8.2019).

¹⁸⁵ Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 5.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 4.

die Eigenheiten des Internet [sic!] Rücksicht zu nehmen, sowohl in der Art der Präsentation als auch in der Struktur des Textes.¹⁸⁷ Für die Gestaltung von *Neid* trifft das zu, jedoch illustriert Jelinek fast jeden Eintrag auf der Homepage mit mehreren Bildern, im Gegensatz zu ihren Buchpublikationen, die wenn überhaupt nur wenige Abbildungen enthalten. Verlinkungen innerhalb der Texte, welche sich bei Jelineks Montagetechnik besonders anbieten würden, gibt es nur sehr selten, und auch audiovisuelle Medien sind nur vereinzelt miteingebunden.¹⁸⁸

Auf der Startseite der Webseite ist jeweils ein Foto zu sehen, das die Autorin seit der Erstellung der Webseite mehrmals wechselt. Im Jahr 2007 war es noch eine Fotografie Jelineks, auf der auch eines ihrer typischen Stylingmerkmale, die Haartolle, nicht fehlte.¹⁸⁹ Dieses Portrait der Autorin ist jedoch seit einigen Jahren von der Startseite verschwunden, stattdessen ist eine Fotografie ihres Wohn- und Arbeitszimmers in ihrem Haus in Wien-Hütteldorf zu sehen, „[...] ein halb privater, halböffentlicher Raum, denn er diente jahrelang auch zum Empfang von Journalisten.“¹⁹⁰ Das Foto, auf dem ein Bubble Chair des finnischen Designers Eero Aarnio abgebildet ist, auf dem drei Teddybären sitzen, stammt von Martin Vukovits, dem Fotografen, der das weit verbreitete Portrait der Autorin, welches sie in ebenfalls diesem Stuhl darstellt, gemacht hat. Auf betreffender Fotografie auf der Homepage ist die Autorin nicht mehr zu sehen, lediglich die Silhouette einer Frauengestalt ist bei näherer Betrachtung zu erkennen. Das Bild lässt sich somit als Anti-Portrait deuten und ist genau wie die grafische Darstellung der Webseite eher parodistisch aufzufassen. Außerdem unterstreicht der Wechsel von Portrait zum Anti-Portrait das Verschwinden aus der Öffentlichkeit zusätzlich.

Die ‚liebliche‘, zunächst beinahe kindlich-naiv anmutende Gestaltung der Website muss somit als Parodie auf das Medienformat ‚private Homepage‘ verstanden werden und ist mit der Verlautbarung des politischen Anspruchs der Autorin unmittelbar verknüpft. Insgesamt deutet sich die paradoxe Existenzform Jelineks [...] hier bereits an: „Da sein (müssen) und nicht da sein (wollen) [...]“¹⁹¹

Die Ambivalenz der An- und Abwesenheit Jelineks in der Öffentlichkeit, welche sie besonders seit der Nobelpreisverleihung 2004 auf unterschiedlichen Ebenen inszeniert, kündigt sich in der Webseitengestaltung an. Außerdem parodiert die Autorin durch die grafische Gestaltung gewöhnliche AutorInnenhomepages.

¹⁸⁷ Hausar, Gernot: Elektronisches Publizieren, 2007, <https://jelinetz.com/2007/05/23/gernot-hausar-elektronisches-publizieren/> (28.10.2019).

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Kampmann, Elisabeth: Literatur unvermittelbar, S. 79.

¹⁹⁰ Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 9.

¹⁹¹ Ebd., S. 6.

Die Homepagegestaltung und -pflege bei Jelinek dient nicht, wie für AutorInnenhomepages üblich, einfach nur der Selbstdarstellung und Bücherwerbung, sondern muss als ästhetische Praxis und als Teil des Werkes angesehen werden.¹⁹² Mit der eigenen Webseite kann sich die Autorin zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen äußern und ihrer oppositionellen Haltung Raum geben, den nur sie selbst kontrolliert. Die beiden Punkte in der Menüleiste „zu Österreich“ und „zu Politik und Gesellschaft“, in denen all diese Texte gesammelt werden, verdeutlichen diesen Umstand.¹⁹³ Statt Interviews führt Jelinek seit ihrem Rückzug lieber E-Mail-Interviews, die Kommunikation mit der Öffentlichkeit wickelt sie über die Webseite ab:

Das Zeitalter der Digitalisierung ermöglicht [...] ein feines Gleichgewicht von Rückzug und Teilhabe, scheint wie erfunden für Elfriede Jelinek. Über E-Mail ist sie mit Gott und der Welt im Gespräch, „ich kann ja nein sagen“, doch sie muss sich nicht physisch aussetzen, kann sich der Bedrängung leichter entziehen.¹⁹⁴

Die Öffentlichkeit des virtuellen Raums kommt ohne die physische Anwesenheit der Autorin aus. Ein Umstand, der ihrem Wunsch nach Rückzug aus der medialen Öffentlichkeit nachkommt.

Verweise auf ihre Texte in Produktform fehlen auf der Webseite, nur unter den zwei veröffentlichten Kapiteln aus *Die Kinder der Toten* (1995) ist eine Abbildung der Publikation zu finden. Die für AutorInnenhomepages typischen Menüpunkte zur Darstellung von AutorIn und Werk (Biographie und Bibliografie) unter der Kategorie „zu Elfriede J“, die einen Lebenslauf Jelineks aus dem Kritischen Lexikon der Deutschen Gegenwartsliteratur beinhaltete, wurden zwischen 2005 und 2007 gelöscht.¹⁹⁵ Neben den bereits erwähnten Menüpunkten findet man die Kategorien „Aktuelles“, ein Sammelpunkt der Veröffentlichung des selbigen Jahres, „Notizen“, eine Sammlung verschiedenster Texte sowie die Sammelpunkte „Theater“ und „Prosa“. Des Weiteren finden sich rezensionsartige Texte über Personen oder Werke in Theater, Musik, Kunst und Kino in gleichnamigen Kategorien sowie die Kategorie „Vermischtes“. Viele der Beiträge der Webseite sind mit Abbildungen und Fotografien illustriert, manchmal führen Links zu themenverwandten Zeitungsartikeln. Generell lässt sich festhalten, dass Jelineks Homepage sehr umfangreich ist, im Jahr 2008 umfasste die Homepage etwa dreitau-

¹⁹² Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 236.

¹⁹³ Startseite. <https://www.elfriedejelinek.com> (21.8.2019).

¹⁹⁴ Leiprecht, Helga: Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek. In: Schreiben - fremd bleiben. Du - Zeitschrift der Kultur 59/700 (1999-2000), S. 68-70, S. 70.

¹⁹⁵ Vgl. Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 8.

send Druckseiten und rund 750 Bilder.¹⁹⁶ Dieser Umfang ist bis zum heutigen Zeitpunkt mit Sicherheit bedeutend größer geworden, da Jelinek mindestens drei, meist jedoch mehr, Texte jährlich publiziert. Im Jahr 2009 veröffentlichte Jelinek beispielweise 17 Texte, 2010 waren es zehn. In den Jahren 2000, 2007 und 2017 veröffentlichte Jelinek nur drei bis fünf Texte pro Jahr. Im Jahr 2018 waren es sieben Texte und bis zum jetzigen Zeitpunkt sind 2019 erst zwei Texte erschienen. Ein besonders Veröffentlichungsmuster lässt sich nicht erkennen.

Auf der Webseite gibt es auch Texte, die nicht von der Autorin stammen. Unter dem Menüpunkt „Claire Felsenburg“ findet man drei Kapitel des Manuskripts der Wahl tante Jelineks Claire Felsenburg, die zusammen mit ihrem Mann Walter Felsenburg als Wiener Jüdin in die USA emigrierte und ein Buch zum Andenken an ihre in Auschwitz ermordete Mutter geschrieben hat.¹⁹⁷ Ein weiterer Menüpunkt ist „Lotte Brainin“, Aufzeichnungen der Schwester von Claire Felsenburg, welche die Konzentrationslager Auschwitz und Ravensbrück überlebte.¹⁹⁸ Neben den Auszügen aus Claire Felsenburgs 2002 erschienenem Buch *Flüchtlingskinder. Erinnerungen* mit einem Vorwort von Jelinek und einigen „biografischen Notizen“ zu der Mutter von Claire, Flora Felsenburg, schreibt Jelinek in der Anmerkung *Das flüchtige Jetzt*: „Claire Felsenburg war die Frau meines Onkels Walter, der eigentlich mein Cousin ist, aber weil er soviel älter ist als ich, sage ich Onkel.“¹⁹⁹ Eine Textstelle, die aufzeigt, wie Jelinek ihre biografische Legende, wie Tomaševskij sie bezeichnet hat, offensiv zur Schau stellt und dabei aber gleichzeitig deren Konstruktionscharakter aufzeigt.²⁰⁰ Auch in der im November 2007 erschienenen Notiz *Kurze biografische Anmerkung*, die als Ersatz für die gelöschten Menüpunkten „zu Elfriede J“ aufgefasst werden kann, adressiert Jelinek ihre biografische Legende explizit.²⁰¹

Mir reicht es jetzt, und daher eine kurze Notiz in eigener Sache, die leider nie wirklich meine gewesen ist (so wie Ich leider ja auch nie ich geworden ist), aber wie aus der Tatsache, daß man geboren ist, nicht folgt, daß man danach zu den Lebenden zählt, so folgt aus der Tatsache, daß ich in der Steiermark geboren bin, noch nicht, daß ich auch eine Steirerin bin [...].²⁰²

¹⁹⁶ Vgl. Spiegel, Hubert: Jelineks Internetroman „Neid“: Frauen, Männer, Klischees. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.5.2008. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/jelineks-internetroman-neid-frauen-maenner-klischees-1547082.html> (30.8.2019).

¹⁹⁷ Felsenburg, Claire: Manuskript. <https://www.elfriedejelinek.com/fclaire.htm> (4.9.2019).

¹⁹⁸ Brainin, Lotte. <https://www.elfriedejelinek.com/flotte.htm> (4.9.2019).

¹⁹⁹ Jelinek, Elfriede: *Das flüchtige Jetzt*. (Zu Claire Felsenburgs Aufzeichnungen), 2002. <https://www.elfriedejelinek.com/fclaire1.htm> (4.9.2019).

²⁰⁰ Lang, Lena: *Elfriede privat?!*, S. 8.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Jelinek, Elfriede: *Kurze biographische Anmerkung*, 2007. <https://www.elfriedejelinek.com/fkbioa.htm> (4.9.2019).

Eine Anspielung darauf, dass die biografische Legende von Außen konstruiert wird, die Bemerkung in der Klammerung zeigt den Inszenierungscharakter, der dem „Ich“ innewohnt, auf. Die Autorin erwähnt zwar die Steiermark als einer der wichtigsten Orte innerhalb ihrer Literatur, nicht aber als einen Lebens- oder Wohnort, wodurch eine „[...] starke Trennung zwischen Leben und Schreiben behauptet wird.“²⁰³ Unter dem Text ist eine Abbildung des in der Steiermark gelegenen Ferienhauses der Familie Jelinek zu sehen. Die Notiz ist eine Anspielung auf die öffentliche Projektion, als „Steierin“ gehandhabt zu werden, wie etwa die stolze Reaktion von Waltraud Klasnic, zur Zeit der Nobelpreisverleihung Jelineks Kulturreferentin und steirische Landeshauptfrau, hervorhebt, dass der renommierte Literaturpreis an eine „gebürtige Steierin“ geht.²⁰⁴

Hatte Jelinek autobiografisches Erinnern in ihren früheren Texten eigentlich verweigert, sind ab 2006 einige Texte auf der Webseite zu finden, die Biografisches enthalten: *Im Prater* (2006), *Fahrt nach Annina* (2006) und *Anruf zu Hause. Hallo, Mama?* (2007). Den Texten ist ein psychoanalytischer Deutungsansatz oder eine gesellschaftspolitische Perspektive und damit wieder eine Distanzierung zum erinnernden Ich eingeschrieben, die Kurztexte „[...] reaktivieren die >biografische Legende< Jelineks, deren zentrales Narrativ auf der psychischen Erkrankung der Autorin beruht.“²⁰⁵ Diese Erkrankung, welche die Autorin auch bei der Nobelpreisrede als Hauptgrund nannte, warum sie gezwungen war sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen, ist auch in ihren Texten *Angst. Störung.* (2005) und *Angst 2* (2006) Thema.²⁰⁶

Ich leide mit jedem mit, der Angst hat. Ich leide auch selbst darunter. Man sagt, daß die meisten Angststörungen relativ schnell und leicht zu heilen seien.[...] Viele, auch ich, haben oft versucht, mit vielen Mitteln, diese Angst zu bekämpfen. Oft überkommt mich unsagbare Wut, auch auf mich selbst, hauptsächlich auf mich selbst, das ist das Selbsterstörerische der Angst: daß man sie nicht überwinden kann.²⁰⁷

Unter dem Text *Angst. Störung* ist eine Abbildung von Edvard Munchs Gemälde *Angst* zu finden. Insgesamt ist diese Text-Bild-Komposition ein gutes Beispiel um zu beschreiben, wie Jelinek Texte und Bilder auf ihrer Webseite kombiniert und zueinander in Verbindung setzt.

²⁰³ Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 8.

²⁰⁴ Vgl. Ohne VerfasserIn: Gratulationen aus Österreich von Bundespräsident und den Parteien: "Außergewöhnliches Lebenswerk" - "Stimme des 'anderen Österreichs'" - "Stolz auf Mürzzuschlagerin" - Keine FP-Glückwünsche. In: Standard, 8.10.2004. <https://www.derstandard.at/story/1817329/gratulationen-aus-oesterreich-von-bundespraesident-und-den-parteien> (4.9.2019).

²⁰⁵ Lang, Lena: Elfriede privat?!, S. 9.

²⁰⁶ Ohne VerfasserIn: Literaturnobelpreis. Jelinek: „Spüre mehr Verzweiflung als Freude“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.10.2004. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/literaturnobelpreis-jelinek-spuere-mehr-verzweiflung-als-freude-1198277.html> (4.9.2019).

²⁰⁷ Jelinek, Elfriede: *Angst. Störung*, 2005. <https://www.elfriedejelinek.com/fangst.htm> (6.9.2019).

Wie bereits im dritten Kapitel dieser Arbeit erwähnt, rückt die Autorin durch die Nobelpreisvergabe 2004 ins Zentrum des internationalen Interesses, und ein Medienhype um ihre Person setzt ein. Die nationale sowie auch internationale Presse berichtet dabei aber vor allem über die politische Einstellung und das äußere Erscheinungsbild der Autorin und weniger über ihr literarisches Oeuvre.²⁰⁸ Auch auf der Webseite macht sich diese Aufmerksamkeit nach der Bekanntmachung bemerkbar, in dem Aufsatz *Eine kleine Weihnachtsgeschichte* (2004) schreibt die Autorin:

Als dann jedoch mein Literaturnobelpreis bekannt wurde, steigerte sich das Verkehrsaufkommen auf elfriedejelinek.willkommen innerhalb einer Stunde auf das Fünfhundertfache. Die Server konnten gar nicht soviel fressen wie sie auf einmal von sich geben sollten. Obwohl sich der traffic nach ein paar Stunden auf dem etwa hundertfachen Niveau stabilisiert hatte, war abzusehen, daß Server und Geschäftsplan (der Weihnachtsmann weiß ja auch nicht vorher, wieviel und was er bringen soll, es wird ihm schriftlich gesagt, und wenn er ins Netz geht, das er auch noch selber schleppen soll, dann erfährt er, was er im Netz dann gleich bestellen und ausliefern kann) das nicht lange durchmachen würden können.²⁰⁹

Die Autorin beschreibt die Überlastung der Homepage, welche auf einer Serverfarm in Englewood, USA liegt und bis dato ein durchschnittliches Aufkommen von 100 bis 200 Besuchern pro Tag hatte, die ungefähr 700 bis 1400 Seiten aufrufen „um in Ruhe damit einzuschlafen“.²¹⁰ Auf ironische Art und Weise paraphrasiert die Autorin das plötzliche Interesse als ein vorübergehendes Phänomen. Die dadurch nötige Aufstockung des Datenverbrauchs der Webseite, welche auch mit höheren Kosten verbunden ist, relativiert sie mit den Schlussworten „Aber jetzt kann ich mir das ja leisten und bin wieder beruhigt.“²¹¹ Der Text ist außerdem ein gutes Beispiel für die Veröffentlichungspraxis der Autorin: Wie viele andere Texte auf der Homepage wurde der Text zuerst 2004 im Berliner Tagesspiegel veröffentlicht und erscheint erst 2005 auf der Homepage. Nach Simanowskis Grundtypen handelt es sich bei diesen Texten nicht um Netzliteratur, sondern Literatur im Netz, da die Texte auch außerhalb des Internets publiziert wurden und nicht eigens für die Veröffentlichung im Internet gedacht waren. Jedoch gibt es auch genügend Texte, die ausschließlich auf der Homepage der Autorin erschienen sind, das gewichtigste Beispiel ist wohl der Roman *Neid*, auf den im weiteren Verlauf der Analyse eingegangen wird.

²⁰⁸ Vgl. Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘, S. 192.

²⁰⁹ Jelinek, Elfriede: *Eine kleine Weihnachtsgeschichte*, 2005. <http://www.elfriedejelinek.com/ffarm.htm> (2.09.2019).

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

4.1.4 Der Internetroman *Neid*

Vor allem die Interessensgewichtung und die Missachtung ihres schriftstellerischen Könnens bringt Jelinek dazu ihr postmodernes Autorschaftskonzept noch stärker hervorzuheben und es im „Motiv des Verschwindens mit ihrem Engagement und ihrem biographischen Narrativ“²¹² zu verschränken. In der Jelinek-Forschung wird festgestellt, dass sich die Autorin nach der Nobelpreisverleihung immer mehr zurückzieht, die Interviews beschränken sich ab dem Jahr 2006 auf seltene E-Mail-Interviews und neue Fotoaufnahmen werden nicht mehr veröffentlicht. Seit 2004 zeigen sich auch einige Veränderungen auf der Website, wie etwa das Verschwinden des Portraits auf der Startseite, welche zu einer „phantomhaften Erscheinung“ beitragen.²¹³ Die Autorin verschwindet also aus der Öffentlichkeit der Medien, beschränkt ihre Kommunikation mit der Außenwelt fast nur noch auf ihre Webseite. Mit ihrem ersten Prosawerk nach dem Nobelpreis geht die Autorin noch einen Schritt weiter: Der Roman *Neid* erscheint ausschließlich auf ihrer Webseite, den sie dort von März 2007 bis April 2008 kapitelweise veröffentlicht. Die Autorin verwehrt also nicht nur ihre physische Präsenz der Öffentlichkeit, sondern verschwindet mit der privaten Publikationsform auch aus dem Literaturbetrieb, eine weitere Markierung ihrer autonomen Position innerhalb des literarischen Feldes. Den Roman ausschließlich im Internet zu veröffentlichen, ist auch mit einem Verzicht auf Ertrag verbunden, der durch den Nobelpreisgewinn möglich ist.²¹⁴ Die Publikation im Selbstverlag ist jedoch, wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt, keine Kritik an dem Verlagswesen per se, sondern eine Distanzierung vom deutschsprachigen Literaturbetrieb und dessen Wertungsmechanismen.

Der Text greift eine Vielzahl von Themen auf und ist mit vielen Anspielungen versehen. Der Titel bezieht sich auf den Neid der Erzählerin auf die Lebenden, die eine Zwischenfigur ist, die nicht vollständig am Leben teilhaben kann.²¹⁵ Das Motiv der Untoten ist ein zentrales Element in Jelineks Erzählwerk geworden, ein Motiv, um das sich auch die Poetologie der Nobelpreisrede *Im Abseits* zentriert, die ebenfalls auf der Webseite zu finden ist.²¹⁶ Die Erzählerin in *Neid* thematisiert Ereignisse der Politik und der Unterhaltungsmedien sowie das Leben der Protagonistin Brigitte K., einer Geigenlehrerin, die in einer Stadt beim Erzberg wohnt, vermutlich Eisenerz, Schauplatz eines der grausamsten Massaker, die während den sogenannten Todesmärschen Ende des Zweiten Weltkriegs in der Steiermark begangen wur-

²¹² Lang, Lena: *Elfriede privat?!*, S. 7.

²¹³ Vgl. ebd., S. 8.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 12.

²¹⁵ Jelinek, Elfriede: *Neid. Privatroman, 2007-2008*. <https://www.elfriedejelinek.com/fneid2.htm> (7.9.2019), Kapitel 2, 14.

²¹⁶ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 236.

den.²¹⁷ Die Erzählerin ist eine in der Öffentlichkeit stehende Schriftstellerin, die mit Jelinek die Initialen teilt und einmal als Elfriede, mehrmals als Elfi vorgestellt wird.²¹⁸ Diese Namensgleichheit ist eine der grundlegenden Voraussetzungen zur Erfüllung des autobiografischen Pakts nach Lejeune, welcher zwischen LeserIn und AutorIn geschlossen wird.²¹⁹ Der Roman thematisiert auch Jelineks Familiengeschichte, etwa die Verfolgung ihres Vaters, der als Halbjude nur durch die Ehe mit Jelineks katholischer Mutter geschützt war. Der Roman beinhaltet viele biografische Informationen über die Autorin, die dem interessierten Lesepublikum über die reale Autorin bekannt sein dürften, wie etwa die Familiengeschichte oder die gescheiterte Karriere als Berufsmusikerin sowie Zitate und Anspielungen auf frühere Romane und deren Rezeption. Die Erzählung, die einem inneren Dauermonolog gleicht, belohnt diese autobiografische Lesart, indem die Erzählerin mit ironischen und witzigen Kommentaren eine imaginierte Gemeinschaft mit den LeserInnen aufbaut.

Obwohl die Beziehung zwischen der eigenen Biografie und dem literarischen Schreiben bei Jelinek bereits seit dem Skandal ihres Erfolgsromans *Die Klavierspielerin* (1983) in einem dialogischen Verhältnis steht, ist *Neid* Jelineks Annäherung an das Autobiografische in einer neuen medialen Form, die noch stärker als die bisherigen Texte mit der eigenen Referenzialisierbarkeit spielt.²²⁰ Bereits seit *Die Klavierspielerin* wird durch das Spiel mit vermeintlich autobiografischen Details eine biografische Lesart gefördert, wie etwa die problematische Beziehung zur Mutter, die Jelinek mit der Protagonistin Erika Kohut verbindet, welche die Autorin auch in dem Text auf der Webseite *Anruf zu Hause. Hallo, Mama?* (2007) thematisiert.²²¹ In der Selbstbeschreibung in frühen Interviews nutzte die Autorin die Inszenierung der biografischen Realität als eine bewusste Provokation der Medien.²²² Diese Art der Rezeption trägt zur Entstehung des „Mythos Jelinek“ bei, auf den die Autorin mit ihrer öffentlichen Selbstdarstellung reagiert.

Neid verknüpft erstmals innerhalb Jelineks Werk dezidiert die Problematisierung des autobiografischen Ichs mit dem Status von Schriftstellern als öffentlich-medial Intellektuelle. Zusätzlich unterstreicht die mediale Form des Textes den autobiografischen Effekt, da er selbständig und in Textteilen publiziert wird und der Eindruck entsteht, dass Jelinek ihn selbständig online gestellt hat. Als Gründe für den Untertitel *Privatroman* nennt die Autorin in einem Inter-

²¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Neid*. Kapitel 3, 60.

²¹⁸ Ebd., Kapitel 1, 36, Kapitel 3, 60, Kapitel 4a, 53, Kapitel 5b, 57, Kapitel 5g, 24, , Kapitel 5b, 59, Kapitel 5g, 51.

²¹⁹ Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiografische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 30.

²²⁰ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 245.

²²¹ Jelinek, Elfriede: *Anruf zu Hause. Hallo, Mama?*, 2007. <https://www.elfriedejelinek.com/fanruf.htm> (22.10.2019).

²²² Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 242.

view einerseits die digitale Publikationsform und andererseits, dass „[...] mehr Privates in den Text einfließt als sonst.“²²³ Der Untertitel kann also als ein weiterer Indikator zur Bekräftigung des autobiografischen Pakts verstanden werden. Da aber sehr wohl auch fiktionale Elemente im Text zu finden sind, ist sich die Forschung einig, den Roman als Autofiktion zu klassifizieren.²²⁴ Durch die Vermischung von Autobiografie und Werk wird die autobiografische Referenzialisierbarkeit teilweise brüchig. Diese Taktik ist ein zentrales Anliegen des Romans, da die Erzählung wiederholt Identifikationsmechanismen stört und in Widersprüche überführt, die Bezüge zur Biografie werden an vielen Stellen überzeichnet. Die Erzählerin präsentiert sich als unzuverlässig und zweifelt daran überhaupt zum Erzählen geeignet zu sein:

[...] Ich kann, wie gesagt, nur beschreiben, was ich vorher im Fernsehen gesehen habe. Was andres kenne ich nicht. Aber meine Finger tasten auf diesem Schirm nichts, ich kann dorthin nichts schreiben, das ist ja kein touch screen, aus dem mein Schreiben nachdenklich und keinesfalls nachdrücklich auf mich herausblicken könnte, da es ja von dort gekommen ist und erst im letzten Moment sieht, was ich mit ihm vorhabe. Ich schreibe es ab, ich geniere mich, doch ich schreibe weiter, [...], es ist so furchtbar, das Schreiben jedoch, das auf mich im ersten Aufglühen des Morgens, bevor er hell wird, zurückschaut, ist noch mehr zu bedauern, es sieht ja nichts als mich, und immer so etwas Schreckliches wie mich sehen zu müssen – schlimm! krass!, und zwar, glaube ich, schreibe ich aus keinem guten Grund, am ehesten noch aus Trotz und aus Neid.²²⁵

Die Erzählerin wird nicht müde zu betonen, wie wenig Wert das Geschriebene hat und beschreibt gleichzeitig die zu Beginn des Kapitels beschriebene und für Jelinek typische Arbeitsweise der Mediatisierung, die betont, dass alle Inhalte medial vermittelte sind.

Die Erzählerin plädiert für eine engagierte Autorschaft, tut sich aber schwer eine angemessene Form zu finden und den Opfern eine Stimme zu geben: „[...] Ich halte mir den Tod meines Onkels A. vor wie meine alte Nerzjacke, von der die Frau im Zug behauptete, sie wäre ein Cape, eine glatte Verleumdung, endlich hab ich was, über das ich mich zurecht aufregen kann [...]“.²²⁶ Die Erzählerin thematisiert immer wieder das Problem der AutorInnenposition im Erinnerungsdiskurs, ohne sich selbst als Opfer inszenieren zu wollen. Es entsteht also eine weitere Ebene innerhalb der Erzählung: „Indem der Bezug auf die außerliterarische Realität der Fiktionalisierung unterworfen wird, schafft Jelinek eine metafiktionale Ebene, die sie für eine implizite erzähltheoretische Auseinandersetzung mit der Position des Autors und des

²²³ Gropp, Rose-Marie: Dieses Buch ist kein Buch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.04.2007. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (8.9.2019).

²²⁴ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich eine Figur die zu nichts taugt?“, S. 247.

²²⁵ Jelinek, Elfriede: Neid Kapitel 4b, 81.

²²⁶ Ebd., Kapitel 5a, 78.

Lesers im autobiografischen Pakt nutzt.²²⁷ Neben der persönlichen Autorinnenrolle werden so auch allgemeine narrative Fragen aufgegriffen.

Tuschling-Langewand zieht den Vergleich zu einem literarischen Onlinetagebuch, eine Annahme, die auch durch die Formel „Liebes Tagebuch“²²⁸ unterstrichen wird.²²⁹ Der spontane, mündliche Stil der Erzählform weist eine Nähe zu einem Blogbeitrag auf, was durch Bemerkungen wie „Meine Blogwurst“²³⁰ hervorgehoben wird, und karikiert gleichzeitig deren vermeintliche Unmittelbarkeit als oberflächliche Belanglosigkeit: „Jelinek mobilisiert also die Form des Blogs als literarisches Mittel, um den schriftstellerischen Produktionsprozess und die autobiografische Situierung des Gesagten in den Vordergrund zu rücken.“²³¹ Dabei kritisiert die Erzählung implizit die blogspezifische Individualitätskultur, die forciert wird: „[...] dieser Blogger, [...] er wird zu seiner eigenen Rede, denn nur im Reden ist er ganz er selbst, wer immer er ist [...].“²³² Die Erzählerin persifliert so die gängige Geständniskultur der schreibenden Instanz, die „[...] Inszenierung der Biografie wird zur poetologischen Selbstreflexion.“²³³

Trotzdem nutzt der Roman die Eigenschaften eines Blogs auch produktiv, da durch die Form, ähnlich wie durch die Bedingungen des autobiografischen Pakts, eine Identifikation zwischen Erzählerin und LeserIn zustande kommt und die Autorin als reale Sprecherin inszeniert wird.

In einer Anmerkung zum Roman gibt die Autorin Anweisungen zu dessen Rezeption. Darin wird der Text als eine Art literarisches Fastfood bezeichnet: „Es soll so schnell verzehrt sein wie ein Hamburger oder eine Leberkäsemmel.“²³⁴ Generell zerstört Jelinek in ihrem Roman die Idee des zeitlosen Werks und der Legende des/der AutorIn. Der Text soll ein „Verfallsdatum“²³⁵ haben, dieser radikale Präsentismus ist eine Absage an eine Literatur, die überzeitliche Wahrheiten vermitteln will oder die Autorin als Genie hervorhebt.²³⁶ Doch auch wenn die Autorin den Text als „Müll“ bezeichnet, der gar nicht gelesen werden soll und falls doch, danach zumindest verschwindet und ungültig wird, ist das Ziel auch hier wieder ein Motiv des Dazwischen:

²²⁷ Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 250.

²²⁸ Jelinek, Elfriede: Neid, Kapitel 1, 5 u. Kapitel 4a, 56.

²²⁹ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 238.

²³⁰ Jelinek, Elfriede: Neid, Kapitel 3, 58.

²³¹ Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 239.

²³² Jelinek, Elfriede: Neid, Kapitel 5d, 39.

²³³ Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 255.

²³⁴ Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrug, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“), 2008. <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (8.9.2019).

²³⁵ Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrug, kein Betrug. <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (8.9.2019).

²³⁶ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 240.

Die gespenstische Existenz eines Wesens, das da ist und auch wieder nicht, ein Phänomen, das mich schon immer interessiert hat: lebende Tote, die nicht wissen, daß sie tot sind, Geister, Gespenster, Erscheinungen, Grusel, Schauer. Etwas, das ist und gleichzeitig nicht ist. Etwas, das sich zur Schau stellt, wenn auch ohne das Gepränge, das der Buchmarkt und das Feuilleton manchmal mit sich bringen, um Ohnmacht bzw. Aufmachung (Verlag, Buchhandel) oder Macht (Feuilleton) zu demonstrieren.²³⁷

Das Internet scheint der perfekte Publikationsort für diese Art von Text zu sein. Auf die Frage, warum Jelinek ausgerechnet einen Privatroman im Internet veröffentlicht, beschreibt die Autorin das Internet als eine andere Form von Öffentlichkeit: „Wenn alle etwas lesen können, dann kann es eben auch keiner.“²³⁸ Da der Roman die erste Prosaveröffentlichung nach dem Nobelpreis ist, gibt es dementsprechend Interviews und vor allem zahlreiche Rezensionen.²³⁹ In vielen Gesprächen wird die Frage gestellt, ob der Roman auch in Buchform erscheinen wird, ein Umstand, den die Autorin vehement verneint und der bis zum heutigen Zeitpunkt nicht eingetroffen ist.²⁴⁰

Der Roman befindet sich in Kapiteln geordnet unter dem Menüpunkt „Prosa“. Über jedem Kapitel ist eine Abbildung des lange Hieronymus Bosch (1450-1516) zugeordneten Gemäldes *Die Sieben Todsünden* zu sehen, dessen Mittelpunkt Verlinkungen zu den einzelnen Seiten des jeweiligen Kapitels ermöglicht. Das Layout des Romans ist sonst schlicht gehalten, die Seitentrennung erinnert an klassische Buchseiten. Es gibt die Möglichkeit, den Roman als PDF-Dokument herunterzuladen und auszudrucken, nur ist das im Anbetracht des Umfangs von etwa 700 Seiten Papier problematisch, da sie wohl jeden herkömmlichen Drucker schlichtweg überfordern würden. In der Anmerkung betont die Autorin mehrmals, dass der Text auch gar nicht zum Ausdrucken gedacht ist, da er eigentlich in der virtuellen Zwischenwelt existieren soll: „Aber das Bleibende möchte ich nicht geschaffen haben, also bitte nicht ausdrucken!“²⁴¹ Ein weiterer Grund, warum der Publikationsort Internet so fruchtbar für den Roman ist, wobei die Verlagerung des Schaffens im Netz innerhalb des Romans von der Erzählerin als eine Art Ramschverkauf ironisiert wird.²⁴²

Die Erzählerin spielt auch auf die Darstellung und literarische Vermarktung von AutorInnen an; ein Motiv, das Jelinek auch schon früher mit der einhergehenden Inszenierung der Repro-

²³⁷ Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug, <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (8.9.2019).

²³⁸ Gropp, Rose-Marie: Dieses Buch ist kein Buch. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (8.9.2019).

²³⁹ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 241.

²⁴⁰ Vgl. Gropp, Rose-Marie: Dieses Buch ist kein Buch. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (8.9.2019).

²⁴¹ Jelinek, Elfriede: <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (8.9.2019).

²⁴² Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 254.

duzierbarkeit des eigenen medialen Image zur Schau gestellt hat, wie etwa die den Publikationen modisch angepassten Pressefotos.²⁴³

Ich bin nicht echt, was soll an mir schon echt sein? Nicht einmal die Farbe auf meinen Augenlidern, denn die ist dorthin geschmiert worden. Wo Ich draufsteht, ist zwar Ich drin, aber Ich ist sowieso nicht Herr im eigenen Haus, es ist höchstens der Hausmeister, der die Böden des Bodenlosen wischt.²⁴⁴

Hier beschreibt die Autorin gewisse Mechanismen innerhalb eines Literaturbetriebs, der vor allem auf personenorientierte Marketingstrategien setzt. Wie in der erarbeiteten theoretischen Grundlage dieser Arbeit schon erwähnt, handelt es sich bei diesen AutorInnenbildern immer um Inszenierungen, wie auch diese Textstelle eindrucksvoll vermittelt. Jelinek zeigt mit ihrem autofiktionalen Netzliteraturprojekt auf, dass ein AutorInnensubjekt immer etwas Widersprüchliches ist und kein allwissendes, authentisches Genie. Es ist ein Oszillieren zwischen dem Generieren und der Dekonstruktion eines Subjekts, das immer wieder zerstört wird:

So kann man *Neid* als ein ebensolches Spiel mit literarischer Identität und Nicht-Identität lesen. Einerseits dekonstruiert Jelinek ihre empirische Identität durch ihre Transformation in einen fiktionalen Rahmen, andererseits ist ihre unverwechselbare, individuelle Nutzung – oder besser: Schöpfung – von Sprache ein identitätskonstruierender Akt. Jelinek, so könnte man sagen, wird zu einer körperlosen, aber eben unverwechselbaren Stimme. Sie steht, um den Titel ihrer Nobelpreisrede aufzugreifen, *Im Abseits*, bleibt aber weithin hörbar.²⁴⁵

Jörg Pottbecker beschreibt hier ein Phänomen, das generell auf Jelineks digitale Inszenierung zutrifft. Sowohl in *Neid* als auch mit ihrer Internetpräsenz allgemein geht die Autorin ein bewusstes Spiel mit der Öffentlichkeit ein. Auf ironische Art und Weise spielt die Autorin mit den Gegensätzen Fiktion und Wirklichkeit. Im Roman ist es das autofiktionale Spiel, in den Medien die Äußerungen nach dem Wunsch nach Rückzug und Verschwinden, der vor allem nach der Nobelpreisvergabe besonders laut wird. Durch diesen betonten Rückzug aus der Öffentlichkeit lenkt Jelinek eigentlich wiederum mehr Aufmerksamkeit auf ihre vermeintliche Abwesenheit. Diese Abwesenheit ist durch die Internetpräsenz nicht vollständig, da es für die Autorin dadurch immer eine Plattform der Anwesenheit gibt und sie ihre Stimme in ein Medium verlagert hat, das ihren Ansprüchen an Präsenz gerecht wird. Tacke beschreibt diese

²⁴³ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“, S. 240.

²⁴⁴ Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrug, kein Betrug, <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (8.9.2019).

²⁴⁵ Pottbeckers, Jörg: „Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken“. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman „Neid“. Vortrag gehalten beim Deutschen Germanistentag 2010 an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. <https://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-ueberhaupt-nicht-ausdrucken-medialer-uebergang-und-narratives-identitaetsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/> (29.10.2019).

Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit, welche etwa auch bei der Videobotschaft der Nobelpreisverleihung inszeniert wird, als eine Überpräsenz durch die körperliche Abwesenheit.²⁴⁶ Das Internet ist für dieses bewusste Ziel der Inszenierung der Autorin ein besonders geeignetes Medium, da es die Körperlosigkeit mehr verzeiht als jedes andere Medium.

4.1.5 Zwischenfazit

Als erstes muss festgestellt werden, dass es eine Herausforderung ist, ein so umfangreiches digitales Werk wie die Homepage Elfriede Jelineks innerhalb dieser Arbeit vollständig zu erfassen und die erarbeitete Analyse nur einen Teilbereich aufgreift, dessen Erkenntnisse im Folgenden zusammengefasst werden.

Jelineks Literatur ist mediatisierte Literatur und arbeitet mit den verschiedensten medialen Formaten. Dabei kritisiert die Autorin die Macht der Massenmedien stets mit einem Bewusstsein, dass alle Inhalte in erster Linie medial vermittelte sind. Jelineks Homepage ist eine der AutorInnenpräsenzen im Internet der ersten Stunde, und es gibt bis heute keine vergleichbare Publikationspraxis im deutschen Sprachraum. Ihr Interneteintritt ist von dem Open Source Gedanken geprägt, welches das Internet als freies, jedem zugängliches und zeitgemäßes Medium versteht, das für Demokratisierung und Enthierarchisierung steht; ein möglicher Grund, warum die grafische Gestaltung der Homepage seit 1996 gleich geblieben ist. Die vermeintlich „private“ Gestaltung der Webseite ironisiert außerdem eine Kultur der Exposition des Persönlichen und kann als satirische Antwort auf die hauptsächlich biografisch determinierte Rezeption gelesen werden. Jelinek spielt bewusst mit ihrer biografischen Legende und deren Konstruktionscharakter – ein Motiv, das sie auch durch die Demontage der Autorinnenfigur in ihrem Internetroman *Neid* aufgreift. Das autofiktionale Spiel Jelineks ist eine Kritik am Personenkult innerhalb des Literaturbetriebs der Gegenwart, der mit einem Wahrheitsanspruch einhergeht, dessen Erfüllung illusorisch ist.

Der Eintritt ins Internet ist außerdem mit dem Rückzug der Autorin aus der österreichischen Öffentlichkeit verbunden, die Gründung und verstärkte Nutzung der Webseite fällt immer auf Zeitpunkte, in denen die Autorin scharfer Kritik und Diffamierung ausgesetzt ist. Jelineks engagierte Autorschaft und ihr postmodernes Selbstverständnis, das denen in der Gesellschaft eine Stimme gibt, die keine haben, erfordert jedoch ihre Präsenz. Das Internet als Publikationsorgan scheint für die Autorin deshalb besonders geeignet zu sein. Hier kann sie nach Belieben zwischen einer an- und abwesenden Position wechseln, das damit verbundene Motiv des Verschwindens, das besonders seit der Nobelpreisverleihung ein zentraler Bestandteil der

²⁴⁶ Vgl. Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘, S. 201.

Inszenierungspraktik Jelineks ist, wird auch auf der Webseite durch einige Veränderungen bemerkbar. Dieses Verschwinden ist allerdings nicht vollständig, sondern entwickelt sich zu einer Anwesenheit durch Abwesenheit. Diese Art von Anwesenheit ist nur im Internet möglich, da das Medium keine physische Präsenz der Autorin voraussetzt.

Die Onlinepublikation des Privatromans *Neid* knüpft ebenfalls an dieses Motiv an und ist ein weiterer Schritt in eine künstlerische Autonomie und untermalt Jelineks Abseitsposition im Literaturbetrieb. Durch die Skandale, öffentlichen Diffamierungen und den Nobelpreis der Literatur 2004 ist Jelinek definitiv keine Autorin, die um Aufmerksamkeit kämpfen muss. Im Gegenteil: Die Homepage dient nicht zur Vermarktung, sondern ist vielmehr eine Dokumentation des Schaffensprozesses und eine weitere Markierung der Abseitsposition als oppositionelle Intellektuelle, verhasste Künstlerin und Kranke, die aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr in der Lage ist öffentlich aufzutreten. Sie inszeniert sich also mehrfach aus der Gesellschaft ausgeschlossen, das Motiv der lebenden Toten, das ebenfalls eine zentrale Rolle in Jelineks Werk spielt, ist eine Position des Dazwischen, für deren Inszenierung das Internet einen produktiven Ort darstellt. So kann Jelinek die größtmögliche Distanz zu den Polen der Macht des literarischen Feldes wahren, ohne darauf zu verzichten ihre politische Haltung und Schaffen weiterhin nach außen zu tragen. Die Webseite ist Teil der ästhetischen und literarischen Praxis Jelineks, auf der sie unabhängig vom Literaturbetrieb und der Gesellschaft publiziert. Obwohl Jelinek eine biografisch determinierte Autorschaft ablehnt, verwischen die Grenzen zwischen Leben und Werk, Autorin und Privatperson, An- und Abwesenheit, Fiktion, Fakten und Autobiografie auf der Homepage besonders stark. Dadurch, dass die vorgeführte Selbstbezüglichkeit aber immer wieder brüchig ist, hinterlässt sie Leerstellen, die so beabsichtigt sind, um deren Inszenierung aufzuzeigen. Jelineks mediale Auftritte und damit auch ihre Internetpräsenz sind als Teil ihres gesamten Oeuvres zu verstehen, die sie mit einem gewissen Ziel betreibt, nämlich eine ihren Ansprüchen gerechte öffentliche Präsenz zu schaffen, die eine Stimme aus dem Abseits ist, wie auch der Titel der Nobelpreisrede verrät.

4.2 Internetauftritt Stefanie Sargnagel

4.2.1 Soziale Medien – Das Soziale Netzwerk Facebook

Die Sozialen Medien oder auch Social Media sind Phänomene des sogenannten Web 2.0, das auch als Social Web bekannt ist, welches eine technische Erweiterung des Web 1.0 ist, die um die Jahrhundertwende stattgefunden hat.²⁴⁷ Bereits in seine Anfängen war das Internet als Kommunikationsmedium gedacht, eine Serverleistung, die eine Plattform wie Facebook benötigt, wäre vor 25 Jahren rein technisch gesehen jedoch noch nicht möglich gewesen.²⁴⁸ Die zwei Hauptmerkmale des Web 2.0 bzw. Social Web sind einerseits bessere Möglichkeiten, Inhalte online zu veröffentlichen und zu bearbeiten, und andererseits, wie die Bezeichnung „social“ schon impliziert, der Austausch mit Anderen.²⁴⁹ Soziale Medien eröffnen einen neuen Raum der Kommunikation, der sich von der massenmedialen oder interpersonalen Kommunikation unterscheidet: Inhalte werden nicht nur konsumiert, sondern selbst generiert und öffentlich zugänglich.

Es gibt eine Reihe unterschiedlicher Ausformungen von Multimediaplattformen. Für die Analyse dieser Arbeit besonders wichtig sind die Sozialen Netzwerke, zu denen Stefanie Sargnagels Primärmedium Facebook zu zählen ist. Auch Online-Communities genannt, besteht das Prinzip solcher Plattformen darauf, dass sich NutzerInnen registrieren, indem sie Angaben zur eigenen Person hinterlegen und ein öffentliches oder zumindest halb öffentliches Profil erstellen, Verbindungen mit anderen NutzerInnen eingehen und diese innerhalb der Plattformen verwalten und beobachten.²⁵⁰

Weltweit ziehen die Social Network Sites Milliarden Menschen in ihren Bann, sie stellen eine völlig neue Form kulturell-sozialer Interaktion und Selbstdarstellung dar. Für die NutzerInnen ist es mittlerweile Normalität, Lebensinhalte in den verschiedenen Formaten der Sozialen Netzwerken zu veröffentlichen und daraufhin folgend von anderen NutzerInnen bewerten zu lassen, vor so vielen ZuschauerInnen wie möglich. Die meisten Darstellungsmöglichkeiten auf den Plattformen verweisen auf prädigitale Vorgänger, diese sogenannte „remediation“ ist ein Prozess, der die Potenziale der herangezogenen prädigitalen Medienformate verändert und

²⁴⁷ Vgl. Schmidt, Jan-Hinrik: Social Media. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 16.

²⁴⁸ Vgl. Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook. Inszenierung im Sozialen Netzwerk. In: Kyora, Sabine: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Poetiken der Subjektivierung. Bielefeld: Transcript 2014, S. 281-306, S. 286.

²⁴⁹ Vgl. Schmidt, Jan-Hinrik: Social Media, S. 11.

²⁵⁰ Vgl. Boyd, Danah M./Ellison, Nicole B.: Social Network Sites: Definition, History and Scholarships. In: Journal of Computer-Mediated Communication 13 (2007), S.210-230, S. 211.

erweitert.²⁵¹ So heißt die persönliche Fotosammlung auf Facebook beispielsweise Fotoalbum, hat aber zweifelsohne andere Merkmale als ein klassisches Album in Buchform.

Die Soziale Netzwerkplattform Facebook wurde 2004 von dem Informatikstudenten Mark Zuckerberg gegründet, die ursprünglich als eine webbasierte Version der studentischen Jahrbücher gedacht waren.²⁵² Seit vielen Jahren ist Facebook die meistgenutzte und bekannteste Netzwerkplattform der Welt, drei Millionen Österreicher nutzen Facebook täglich.²⁵³ Ein besonderer Vorzug einer Plattform wie Facebook ist, dass der additive Kommunikationsraum auch globale Kontakte vereinfacht. Soziale Netzwerke wie Facebook stellen eine eigene, neue Form der Mediatisierung der zwischenmenschlichen Interaktion dar.²⁵⁴

Carolin Wiedemann geht von der These aus, dass die Selbstdarstellungen auf Facebook mehr Gewicht haben als die Verbindung mit anderen NutzerInnen. Die Selbstdarstellungen sind eine neue Form des „Brandings“, da es hauptsächlich darum geht sichtbar und attraktiv zu sein.²⁵⁵ Ob für Privatpersonen oder AutorInnen, Facebook ist definitiv ein Ort der Selbstdarstellung, der Inszenierung des Selbst, des Erstellens einer digitalen Identität. Die Identität eines Menschen ist die Menge an Merkmalen, durch die sich ein Individuum von anderen unterscheidet.²⁵⁶ Die Konstruktion dieser Identität in Sozialen Netzwerken ist ein hochgradig interaktiver Prozess. Das hat viele verschiedene Gründe, einer davon ist, dass der Inhalt digitaler Medien leicht modifizierbar ist, da er nicht materiell hergestellt werden muss. Es lässt sich außerdem durch die technischen Möglichkeiten des Web 2.0 eine Tendenz zur Multimodalität feststellen, welche zum Erstellen dieser Identität genutzt wird und deshalb auch unterschiedliche Rezeptionsmodi voraussetzt.²⁵⁷ Die aktuellen Formen solcher Inszenierungen von Identitäten in Sozialen Netzwerken haben ihre Wurzeln in der postmodernen Konstruktion von Subjekten.²⁵⁸ Identität ist eine Idee der Moderne, die mit der Loslösung des Individuums von der Ständeordnung entsteht, da es nicht mehr nur festgefügte, lebenslang gültige Rollen gibt, sondern diese Rollen spätestens seit den 1950er Jahren relativ frei wählbar geworden sind.²⁵⁹ Die Identitätsbildung ist so zu einem flexiblen Projekt geworden, das jederzeit an die

²⁵¹ Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken. Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 151-170, S. 165.

²⁵² Vgl. Disselhoff, Felix: Gefällt mir! - Das Facebook-Handbuch. Heidelberg u.a.: Mitp 2012, S. 12.

²⁵³ Vgl. Facebook Newsroom. Unternehmensdaten. <https://de.newsroom.fb.com/company-info/> (11.5.2019).

²⁵⁴ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm. Zu den autobiografischen Konstruktionen auf Facebook. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 133-150, S. 133.

²⁵⁵ Vgl. Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung. In: Leister, Oliver: Generation Facebook: über das Leben im Social Net. Bielefeld: Transcript 2011, S. 161-182, S. 161.

²⁵⁶ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 134.

²⁵⁷ Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken, S. 152.

²⁵⁸ Vgl. Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook, S. 282.

²⁵⁹ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 134.

veränderte Lebenswelt angepasst werden kann. Das äußert sich in den Identitätskonstruktionen, die zumindest nach außen hin möglichst konsistent und kohärent erscheinen sollen, um soziale Interaktion und Anerkennung zu ermöglichen.²⁶⁰ Die Gesellschaft verlangt also von ihren Mitgliedern nach wie vor eine kohärente Identität, auch wenn die nötigen Strukturen dafür nicht mehr gegeben sind: „Es gilt der Imperativ der Selbstverwirklichung, also der Aufbau einer zusammenhängenden, distinktiven Identität.“²⁶¹ Die Flexibilität der Identitätskonstruktion und die leichte Modifizierbarkeit der Inhalte auf Sozialen Netzwerken machen deren Gebrauch für NutzerInnen so besonders reizvoll. Diese simple Möglichkeit der Variabilität ist außerdem die beste Voraussetzung für einen hohen Aktualitätsgrad, der aber gleichzeitig mit dem Druck einhergeht, ständig aktiv zu sein.

Konstruktion und Darstellung der Identität sind eng mit der Kulturtechnik des Erzählens verbunden, welche eine anthropologische Konstante in der Dokumentation der Lebenserfahrungen für Menschen ist.²⁶² Dabei spielt das Medium eine zentrale Rolle, da es den Selbstentwurf eigentlich erst ermöglicht, weil ein zusammenhängendes Bild der Identität zunächst in der Darstellung dessen entsteht. Medientheoretische Ansätze, wie etwa Marshall McLuhans zentrale These „Das Medium ist die Botschaft“, also die Annahme, dass die jeweiligen historischen Medien die soziale Kodierung von Raum und Zeit bestimmen, verdeutlichen diesen Umstand.²⁶³ Diese Medialität ist die medienkulturwissenschaftliche Grundannahme, dass kulturelle Artefakte und kommunikative Prozesse prinzipiell einer medialen Verfasstheit unterliegen. Das wiederum bedeutet, dass die Art und Weise, wie erzählt wird, in einem hohen Maße von den Medien abhängig ist, die zur Darstellung verwendet werden.²⁶⁴

Wie eben gezeigt, handelt es sich bei Plattformen wie Facebook um Phänomene, die viele verschiedene Forschungsbereiche nach sich ziehen. Das Forschungsinteresse an Facebook ist vor allem in der Soziologie oder Psychologie besonders hoch, doch auch in den Kultur- und Medienwissenschaften wächst die Beachtung stetig.²⁶⁵ Nur wenige dieser Studien verstehen Facebook als ein autobiografisches Format. Zur Analyse von Sargnagels Facebook-Literatur, welche, so die These dieser Arbeit, zwischen Autobiografie und Autofiktion fließend wechselt, scheint dieser autobiografische Zugang besonders ertragreich zu sein. Laut den Thesen von Kerstin Wilhelms und Gerhard Jens Lüdeker schreibt Facebook narrative Muster, die innerhalb der Gattung Autobiografie stehen und sich über Jahrhunderte etabliert haben fort

²⁶⁰ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 134.

²⁶¹ Ebd., S. 135.

²⁶² Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken, S. 151.

²⁶³ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook). Heidelberg: Winter 2017, S. 60.

²⁶⁴ Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken, S. 151.

²⁶⁵ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 286.

und nutzt dabei gleichzeitig die Möglichkeiten des Internets, um diese Muster zu aktualisieren und erneut produktiv zu machen.²⁶⁶ Sieht man sich die Gattung der Autobiografie genauer an, so kann man auch hier feststellen, dass Medien die Art und Weise der autobiografischen Ichkonstitution im hohen Maße geprägt haben.

Auf Facebook geben NutzerInnen biografische Daten, wie etwa Geburtstag, Eigenschaften, Vorlieben, Erlebnisse und Geschmäcker an, deren Gesamtmenge eine narrative Identität ergibt.²⁶⁷ Diese Identität dient dem kommunikativen Austausch mit anderen NutzerInnen und ist damit das Subjekt der sozialen Anerkennung. Die multimedialen und multimodalen Bedingungen des Netzwerks verändern die ursprünglichen Gattungsmerkmale der Autobiografie. Diese Veränderungen erfüllen laut Lüdekers These die Anforderungen an die nötigen Identitätskonstruktionen des postmodernen Subjekts. Das Subjekt ist durch die modernen Lebensumstände nicht eindimensional, sondern hat sich vervielfacht. Das führt zur Auflösung einer einheitlichen Identität zugunsten mehrerer verschiedener Identitäten.²⁶⁸

Auch Wilhelms verfolgt die These, dass das Facebook-Design einen Rahmen für autobiografische Selbstentwürfe zur Verfügung stellt und tradierte zeitliche Muster des Autobiografischen unter den Bedingungen der Möglichkeiten des Mediums Internet fortschreibt.²⁶⁹

Facebook transformiert also die Gattung der (Auto-)Biografie, indem sie einerseits erweitert, andererseits eingeschränkt wird. Zentral ist das paradoxe Verhältnis von Rollenspiel und Authentizität. Da nicht die vermutete Diskrepanz zwischen Online- und Offline-Identität ausschlaggebend ist, erinnert sie an Autofiktion. Die auf Facebook kreierte Identitäten haben einen größtmöglichen Überschneidungsbereich mit den Identitäten im „echten“ Leben, da Facebook die Rahmenbedingungen steuert und die Beiträge, welche in Summe die narrative Identität ergeben, durch die FreundInnen, die auch im realen Leben existieren, beglaubigt werden.

Das „echte“ Leben und die Selbststilisierung im Onlineauftritt sind nicht mehr zwei getrennte Sphären wie im Web 1.0.²⁷⁰

Facebook führt das Verhalten der UserInnen und strukturiert deren Handeln, indem es sie dazu anleitet, sich auf eine ganz bestimmte Art und Weise zu verhalten, bestimmte Aspekte des Selbst und des eigenen Lebens sichtbar zu machen, bestimmte Dinge zu äußern.²⁷¹

²⁶⁶ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 286.

²⁶⁷ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 133.

²⁶⁸ Vgl. Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook, S. 283.

²⁶⁹ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 287.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 291.

²⁷¹ Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung, S. 163.

Wie Sargnagel diese Vorgaben für ihre eigene digitale Präsentation auf Facebook produktiv nutzt, wird im folgenden Kapitel genau analysiert werden.

Trotz aller pessimistischer Prognosen, die im Kapitel 2.3 den Buchmarkt betreffend aufgezeigt wurden, werden Jahr für Jahr immer mehr Bücher produziert, was aber auch heißt, dass es nicht reicht, nur publiziert zu werden, sondern die Verkaufszahlen eine immer größere Gewichtung haben. Wie ebenfalls schon verdeutlicht wurde, werden so für AutorInnen Strategien der Inszenierung immer wichtiger, da es essentiell ist, auf dem literarischen Markt Aufmerksamkeit zu generieren, was vor allem gelingen kann, wenn AutorInnen über den Text hinaus medial präsent sind und in Kommunikation mit der Leserschaft treten. Die Sozialen Netzwerke und medialen Technologien des Web 2.0 bieten verschiedenste Wege an, diesen Kontakt aufzubauen, auf einfache Weise Informationen weiterzugeben und sich selbst zu inszenieren. So können sich AutorInnen über diese Plattformen in der Öffentlichkeit eine bestimmte Identität aufbauen und etablieren: „[man Z.H.] kann sich als großer Literat, als schrulliger Eigenbrötler, als umgänglicher ‚Normalo‘ oder – etwa durch vollkommene Abwesenheit – als Mysterium inszenieren.“²⁷² Hinzu kommt, dass die Verwendung von Sozialen Netzwerken kostenlos ist und NutzerInnen sich ohne finanziellen Aufwand registrieren können. Sporer betont in ihrem Beitrag zu Recht, dass es jedoch immer wieder Mischformen dieser genannten Identitätstypen gibt. Allgemein kann dennoch festhalten werden, dass die AutorInnen eine Facebookpräsenz als zusätzliches Marketing-Tool und nicht als ein Publikationsmedium neuer literarischer Texte verwenden. Bei Stefanie Sargnagel ist es genau umgekehrt: Bevor ihre Texte in Buchform erscheinen, werden sie auf der Plattform Facebook veröffentlicht. Welche digitale Identität Sargnagel erstellt, werden die nächsten Seiten genauer analysieren. Allgemein muss noch angemerkt werden, dass es besonders schwierig ist, eine Plattform wie Facebook zu beschreiben, da sie in einem unglaublichen Tempo wächst, sich verändert und neu definiert: „Wie bei einem Motor greifen mittlerweile tausende Mechanismen ineinander, um die weltweit wachsende Zahl von NutzerInnen in Echtzeit miteinander zu verbinden – und täglich kommen neue Funktionen hinzu.“²⁷³ Diese Arbeit konzentriert sich demnach auf die relativ ähnlich bleibenden Grundelemente der Plattform, wie etwa das Veröffentlichenden, Kommentieren und die „Gefällt Mir“-Angaben. Inhaltlich werden ausgewählte Textbeispiele auf die Stellungnahme zur Autorschaft und Internet untersucht.

²⁷² Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook, S. 283.

²⁷³ Disselhoff, Felix: Gefällt mir!, S. 11.

4.2.2 Aufbau der Facebookpräsenz bei Stefanie Sargnagel

Geht man von Simanowskis Grundtypen der digitalen Literatur aus, kann man Sargnagels Texte, welche eindeutig digital produziert sind, nämlich als Statusmeldungen auf Facebook, als Netzliteratur bezeichnen. Die in den Medien gängige Bezeichnung Facebook-Autorin unterstreicht diesen Umstand. Wie in der Einführung zur Sozialen Netzwerkplattform Facebook erläutert, wird das Netzwerk in dieser Arbeit als ein Ort der autobiografischen Narration wahrgenommen.

Facebook ist mittlerweile in allen möglichen Branchen ein Marketinginstrument geworden, das fast nicht mehr wegzudenken ist. Für diese Nutzung werden zumeist keine privaten Profile erstellt, sondern sogenannte Seiten: „Bei Seiten handelt es sich um öffentliche Profile, mit denen Künstler, Personen des öffentlichen Lebens, Unternehmen, Marken und (gemeinnützige) Organisationen eine Facebook-Präsenz erstellen und mit der Facebook-Gemeinschaft in Verbindung treten können.“²⁷⁴ Wenn NutzerInnen den Inhalten einer Seite folgen möchten, können sie durch eine „Gefällt mir“-Angabe die Inhalte der Seite in ihren persönlichen Neuigkeiten, einem Teil der Startseite jedes Facebookprofils, anzeigen lassen. Seiten funktionieren im Grunde genommen gleich wie Profile von Einzelpersonen, mit dem Unterschied, dass sie von mehreren Personen im Hintergrund betrieben werden können. Diese AdministratorInnen können ähnlich wie auf einer privaten Facebookprofilseite Statusmeldungen, Fotos, Links, Videos etc. veröffentlichen und auch bestimmen, inwieweit sich die Fangemeinschaft beteiligen darf. Ein Vorteil von Seiten gegenüber normalen Profilen besteht darin, dass es hinsichtlich der Anzahl an FreundInnen keine Beschränkungen gibt, die liegt für private Profile nämlich bei 5000 FreundInnen.²⁷⁵ Die Kommunikation mithilfe von Seiten ermöglicht einer Marke, einen direkten Bezug zu ihren Fans aufzubauen. Auch AutorInnen nutzen derartige Seiten mittlerweile rege, in Österreich etwa die zeitgenössischen AutorInnen Peter Handke, Thomas Glavinic, Veia Kaiser und Robert Menasse. Vordergründig, um Kontakt mit den LeserInnen zu pflegen, sowie um sich selbst und ihr Schaffen zu präsentieren. Die geteilten Inhalte dienen dazu, Werbung für Lesungen oder sonstige Auftritte zu machen, Fotos bzw. Videos zu verlinken, auf Interviews oder Rezensionen zu Büchern oder auf Zeitungsartikel zu verweisen. Auch Diskussionen zu aktuellen Themen in Kultur und Politik werden initiiert sowie private Inhalte, wie etwa ein gemütliches Zusammensitzen mit Wein, werden geteilt: „Hierbei sind Grad der Inszenierung und Tiefe der Einblicke in die Privatsphäre sehr verschieden.“²⁷⁶ Die AutorInnen erscheinen auf ihren Facebookprofilen zwar als AutorInnen, die

²⁷⁴ Facebook Newsroom. Produkte. <https://de.newsroom.fb.com/products/> (21.5.2019).

²⁷⁵ Vgl. Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook, S. 288.

²⁷⁶ Ebd.

Inhalte lassen sich jedoch eher als ein „Blick hinter die Kulissen“ werten. Facebook ist für diese österreichischen AutorInnen, im Gegensatz zu Sargnagel, also kein Entstehungsort neuer literarischer Inhalte.

Eine weitere Möglichkeit, auf Facebook Inhalte mit über 5000 NutzerInnen zu teilen, ist die Funktion, dass man private Profilsseiten abonnieren kann und so ebenfalls alle Beiträge auf der Neuigkeitenseite angezeigt werden, wie es bei Robert Menasse und Stefanie Sargnagel der Fall ist. Bei Sargnagel scheint es einleuchtend, warum sie keine Seite erstellt hat: Schließlich markiert der Facebookbeitritt der Autorin auch gleichzeitig den Beginn ihrer Karriere, da ihr Privatprofil erst im Laufe der Zeit öffentliches Interesse geweckt hat. Für die Autorin überraschend, denn in einer ihrer Statusmeldungen beteuert sie, sie wüsste nicht einmal „[...] wie man Karriere schreibt.“²⁷⁷

Im Unterschied zu den Seiten ist es bei privaten Profilsseiten für Außenstehende nicht möglich nachzuvollziehen, wie viele NutzerInnen dieses Profil abonniert haben. Betrachtet man allerdings die Followerzahl bei Sargnagels Twitter- und Instagramprofilen, kann man es ungefähr einschätzen. Die Followeranzahl auf dem Instagramprofil der Autorin (Stand im Mai 2019) beträgt 25.400, auf Twitter eine ähnlich hohe Zahl. Durch diese Angaben ist davon auszugehen, dass Sargnagels Facebookprofil ähnlich viele AbonnentInnen hat, wenn nicht sogar mehr, da es ihr Primärmedium zur Veröffentlichung ihrer Texte ist. Als Vergleich dazu, um die Dimensionen dieser Zahlen zu illustrieren: Die Autorin Veia Kaiser hat auf ihrer Facebookseite ungefähr 5.000 „Gefällt-mir“-Angaben, der Autor Thomas Glavinic 3.000. Auch Sargnagel dürfte sich im Jahr 2015 noch in diesem Bereich bewegt haben, eine Statusmeldung aus dieser Zeit lautet: „Ich finde meine 4000 Follower gehorchen mir zu wenig!!!“²⁷⁸

Wie bereits im vorigen Kapitel thematisiert, gehört die Erstellung eines Profils bzw. einer Seite zu den Prämissen der Kommunikation und dem Aufbauen von Identität auf Facebook. Ob für Privatpersonen oder kommerzielle Zwecke erschafft dieses Profil eine repräsentative Identität, die biografische Züge aufweist. Diese Identität entsteht jedoch nicht nur durch die biografischen Angaben, wie etwa Geburtsdatum, Arbeit und Ausbildung, Lebensereignisse und Beziehungen, sondern ist zusätzlich ein hochgradig interaktiver Prozess.²⁷⁹ Grundsätzlich besteht das Facebook Interface aus zwei Hauptseiten: der Profilsseite bzw. Chronik einerseits, und der Startseite, welche auch den Newsfeed, also die Ansammlung an Neuigkeiten aller vernetzten NutzerInnen anzeigt, andererseits. Außerdem gibt es noch den Facebook-Messenger, ein privater Chat für NutzerInnen, die zuvor eine Freundschaftsverbinding einge-

²⁷⁷ Sargnagel, Stefanie: Binge Living. Callcenter-Monologe. Wien: Redelsteiner 2013, S. 12.

²⁷⁸ Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot. Berlin: Mikrotex 2016, S. 85.

²⁷⁹ Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken, S. 153.

gangen sind. Es gibt also zwei unterschiedliche Arten der Kommunikation, die One-to-one-Kommunikation im Chat und die One-to-many-Kommunikation auf der Chronik.²⁸⁰

Das Profil, auf englisch Timeline, auf deutsch auch Chronik, ist eine Seite, die über mehrere Schaltflächen zu anderen Inhalten führt, in deren Mittelpunkt jedoch die Beiträge bzw. Statusmeldungen des Profilinhabers chronologisch aufgereiht werden, es „[...] erinnert stark an die Struktur des Lebenswegs, räumliche Metapher dient als zeitliches Ordnungsschema.“²⁸¹

Die Beiträge der ProfilinhaberInnen werden in der Chronik gesammelt und als eine Art Lebensweg-Narration inszeniert und erscheinen im Newsfeed besonders präsent, wenn sie von FreundInnen mit einer „Gefällt mir“-Angabe markiert oder kommentiert werden.²⁸² Die Beiträge werden automatisch mit dem Profilbild, dem Zeitpunkt der Veröffentlichung auf dem Newsfeed angezeigt sowie auf der eigenen Chronik chronologisch aufgereiht. Zusätzlich hat jeder Beitrag die „Gefällt mir“-Schaltfläche, im Englischen Like, welche anzeigt, wieviele Kommentare und Reaktionen („Gefällt mir“-Angaben) der Beitrag von anderen NutzerInnen erzielt hat.

Die Chronik bzw. das Profil verfügt über mehrere Reiter: Information, FreundInnen, Fotos, Veranstaltungen. Auf der unternehmenseigenen Entwicklerversammlung F8 stellte Gründer Zuckerberg die Timeline bzw. Chronik als eine Geschichte des Lebens vor, „[...] ein digitales Tagebuch vom Tag 1 eines Menschenlebens bis zum Jetzt.“²⁸³ Das Profil ist also eine raumzeitliche Ordnungsstruktur des Lebens, das eine kohärente und sich permanent fortschreibende Erzählung von der Geburt bis zum aktuellsten Eintrag aufbereitet.²⁸⁴ Auch in den Statusmeldungen der Autorin kann man tagebuchähnliche Strukturen finden, was besonders in den Publikationen, bei denen die Statusmeldungen zwar ohne Profilbild und Uhrzeit, jedoch mit Datum abgedruckt werden, deutlich wird. Auch in der abgedruckten Version ist die chronologische Reihung für gewisse Ordnungs- und Handlungsstrukturen wichtig. Sargnagel ist 2007 Facebook beigetreten, die Angabe zu ihrem Geburtstag am 14. Jänner 1986 verdeutlicht das.²⁸⁵ Es ist zu vermuten, dass die Autorin auch bald darauf ihre ersten Statusmeldungen verfasst hat, der erste Beitrag in ihrer ersten Publikation *Binge Living* ist vom 23.12.2008, auf Facebook sind diese frühen Einträge nicht mehr abrufbar.²⁸⁶

²⁸⁰ Vgl. Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken, S. 154.

²⁸¹ Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 6.

²⁸² Vgl. ebd., S. 313.

²⁸³ Disselhoff, Felix: Gefällt mir!, S. 27.

²⁸⁴ Vgl. Kerstin Wilhelms: My Way, S. 15.

²⁸⁵ Sprengnagel, Stefanie: Timeline.

<https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/timeline?lst=671128770%3A711248036%3A1558516490> (22.5.2019).

²⁸⁶ Sargnagel, Stefanie: Binge Living, S. 7.

Die Chronik ist also der aussagekräftigste autobiografische Text des Profilinhabers auf Facebook, alle Beiträge, die jemals verfasst worden sind, werden hier gesammelt und in einer Abfolge von oben nach unten chronologisch dargestellt, wobei der aktuellste Post immer an oberster Stelle steht.²⁸⁷ Dieser streng chronologische Aufbau kann nicht verändert werden, auch wenn die NutzerInnen bestimmen können, welche Beiträge für Andere sichtbar sind und ob sie Interaktionen zu den Beiträgen zulassen oder nicht. Auf der Chronik der Autorin sind Interaktionen wie „Gefällt Mir“-Angaben und Kommentare zugelassen und werden, vor allem mit der steigenden AbonnentInnenzahl über die Jahre, rege genutzt.

Auch FreundInnen haben die Möglichkeit, Beiträge zu hinterlassen: „Welche Informationen angegeben werden und welche nicht, ist eine Identitätsperformance.“²⁸⁸ Die Chronik mit ihren Beiträgen beschreibt Lüdeker als eine Mikroautobiografie mit fortlaufender Narration, die Angaben zur Person unter dem Reiter Info als Makroautobiografie.²⁸⁹ Die Remediation, also die Integration verschiedener autobiografischer Medieninhalte mit spezifischen narrativen und semantischen Eigenschaften, die im Sozialen Netzwerk möglich sind, ist dabei der größte Unterschied zu anderen klassischen autobiografischen Formaten. Je nachdem welche Identität konstruiert wird, erfolgen Angaben und Auslassungen. Auf der Profilseite befinden sich außerdem noch Freundeslisten, Informationen wie Arbeitsplatz, Ausbildung, Beziehungsstatus sowie Interessen. Sargnagel hat als Beruf „Chefredakteur“ angegeben, außerdem bei der Burschenschaft Hysteria studiert zu haben und in einer komplizierten Beziehung zu sein, in Wien zu leben und aus dem Wiener Gemeindebezirk Hernals zu stammen, zusätzlich findet sich der Vermerk „satireaccount“.²⁹⁰ In vielen Fällen, wie auch bei Sargnagel, sind die Biografien des Informationsbereichs der Chronik nicht besonders tief ausgearbeitet, denn die Konstitution des Selbst erfolgt weniger über diesen Lebenslauf, sondern mehr über die Veröffentlichung von Beiträgen in Form von nutzerInnenbezogenen Ereignissen, Handlungen, Vorlieben und Abneigungen. Ein großer Teil dieser Identitätsbildung findet auch durch die Interaktionen statt: „Identität entsteht also ganz wesentlich durch Interaktion und verändert sich dadurch natürlich auch. Erst vielfältige Möglichkeiten des Austauschs persönlicher Inhalte geben den Nutzerprofilen Tiefe und lassen soziale Verbindungen entstehen.“²⁹¹

²⁸⁷ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 304.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Vgl. Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 143.

²⁹⁰ Sargnagel, Stefanie: About.

<https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/about?section=overview&lst=671128770%3A711248036%3A1558698456> (24.5.2019).

²⁹¹ Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 144.

Es entsteht also auf einem NutzerInnenprofil eine Art Doppelung der Ebenen der Autobiografie, durch die relativ grobe Makro- und äußerst kleinteilige Mikroautobiografie. Auch bei Sargnagel findet man neben ihren textuellen Statusmeldungen andere Formate, wie etwa die Profilbilder, Fotos oder Links zu Artikeln oder Videos.

Verfasst man eine derartige multimodale Statusmeldung auf Facebook, wird NutzerInnen die Frage „Was machst du gerade?“ gestellt. Betätigt man in weiterer Folge den Button „posten“, erscheint diese Meldung auf dem Newsfeed, auf Deutsch Neuigkeitenliste, aller FreundInnen und AbonentInnen. Es wird also suggeriert, dass die eigene Beschäftigung von Interesse ist, das Kästchen verschwindet auch, nachdem ein Beitrag abgeschickt wurde, nicht, die Geschichte soll weitergehen: „So können UserInnen ihr eigenes Leben verstehen als eine Art Fernsehserie, für deren Fortsetzung sie täglich eine hohe ZuschauerInnenquote mobilisieren sollen.“²⁹² Auch bei der Autorin ist der Zusammenhang und der ständige Fluss an neuem Material bzw. Themen ein zentraler Punkt ihrer literarischen Arbeit. Da NutzerInnen auf Facebook laufend dazu aufgefordert werden, ihr Profil zu aktualisieren, zu evaluieren und zu optimieren, äußert sich die Ökonomie der Aufmerksamkeit nach Franck hier also vor allem in den Faktoren Neuheit und Differenz.²⁹³ Doch diese zwei Faktoren alleine reichen nicht, um Aufmerksamkeit auf Facebook zu erlangen. Eine weitreichende Vernetzung ist ebenfalls wichtig, da die Beiträge nicht automatisch sichtbar sind, da nur Mitglieder, die als FreundInnen angenommen wurden, oder AbonentInnen die Inhalte sehen können. Die beiden Funktionen der Plattform „Freunde finden“ und „Personen, die du vielleicht kennst“ rufen dazu auf, sich laufend weiter zu vernetzen: „Das Subjekt wird zu einem ökonomischen Subjekt konstituiert, das seinen Marktwert und dafür seine Sichtbarkeit stets steigern sollte.“²⁹⁴ Desto mehr ein Profil über AbonentInnen und FreundInnen verfügt, desto wahrscheinlicher wird es, dass man auch anderen NutzerInnen als potentielle FreundInnen vorgeschlagen wird. Eine kontinuierlich steigende FreundInnenliste steigert also die Sichtbarkeit, da immer mehr FreundInnen, die nicht zum eigenen Kreis gehören, das Profil samt Profilbild wahrnehmen und unter Umständen zu neuen FreundInnen bzw. AbonentInnen werden. Auch Sargnagels AbonentInnenzahl dürfte sich ähnlich entwickelt haben: „Meine Reichweite ist eigentlich nie explodiert, sondern hat sich langsam und stetig aufgebaut. Die Leute kennen mich nur plötzlich und haben deshalb das Gefühl, dass ich plötzlich bekannt geworden sei.“²⁹⁵ Diese Aussage aus

²⁹² Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung, S. 169.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 170.

²⁹⁴ Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung, S. 171.

²⁹⁵ Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel, S. 37.

einem Interview lässt sich wohl vor allem mit der medialen Präsenz der Autorin seit dem Jahr 2015 in anderen Medien erklären.

Viele AbonnentInnen auf Facebook zu haben ist substantiell für eine breite Aufmerksamkeit auf der Plattform, Sargnagels literarischer Erfolg zu einem schergewichtigen Teil davon abhängig. Die FacebookfreundInnen und AbonnentInnen sind nicht nur Publikum, sondern fungieren gleichzeitig auch als eine Art Jury, die Evaluation des Selbst wird also durch andauernde Kommunikation und Feedback forciert. Im Zuge der Teilnahme am Bachmannpublikumspreis 2016 schreibt die Autorin: „Ich hab mehr Angst vor dem Internet als vor der Jury. Im Internet sagen alle, was sie denken.“²⁹⁶

Die Pflege von Freundschaften ist laut eigenen Angaben von Facebook das zentrale Leistungsmerkmal der Plattform: „Die Menschen verwenden Facebook, um mit FreundInnen und Menschen in Verbindung zu bleiben [...]“²⁹⁷ Auch dieser Freundschaftsbegriff auf Facebook stößt auf ein breites Forschungsinteresse. Zwar bestehen die Freundschaften von Privatpersonen meistens auch außerhalb der Plattform, haben jedoch online trotzdem wenig mit der herkömmlichen Auffassung von Freundschaft zu tun. Je größer der virtuelle Freundeskreis eines Profilinhabers wird, desto größer ist die Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit. Es geht „[...] nicht um Freunde, sondern um ein Netzwerk aus Freunden.“²⁹⁸ Genau aus diesem Grund ist die Identitätskonstruktion auf Facebook interaktiv. Der Freundschaft ist also eine Automedialität eigen, die in Sozialen Netzwerken zur Grundlage der Ichkonstituierung wird.²⁹⁹

Auf der Mikroebene der Chronik können nicht nur die NutzerInnen selbst, sondern auch ihre FreundInnen Einträge vornehmen, jedoch können diese gegebenenfalls auch verborgen werden. So entstehen Interdependenzen zwischen verschiedenen Mikrobiografien, die zur reziproken Collage wird, „[...] zu einem Patchwork aus eigenen und fremden Einträgen, sie wird zur Mikroheterografie.“³⁰⁰ Die NutzerInnen sind an technische Eigenschaften der Plattform gebunden, können jedoch selbst verwalten, welche Beiträge angezeigt werden oder nicht. Sargnagel lässt etwa keine Beiträge von anderen NutzerInnen auf ihrer Chronik zu, nur ihre eigenen Statusmeldungen sind sichtbar. Jedoch kann man auch bei Sargnagels Statusmeldungen von einer Mikroheterografie sprechen, weil durch die Kommentarfunktion unter jedem Beitrag Kommunikationsräume entstehen, auf die die Autorin zum Teil mit „Gefällt Mir“-Angaben reagiert oder antwortet. Da kann es auch passieren, dass Diskussionen entstehen. Der Autorin kommt damit auch eine verwaltende Rolle zu, die ihr Publikum kontrolliert und

²⁹⁶ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017, S. 187.

²⁹⁷ Facebook Newsroom. Unternehmensdaten. <https://de.newsroom.fb.com/company-info/> (22.5.2019).

²⁹⁸ Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 294.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 296.

³⁰⁰ Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm, S. 145.

Beiträge von NutzerInnen nicht nur wahrnimmt, sondern auch kommentiert, und gegebenenfalls auch blockiert, das heißt den/die betreffende/n NutzerInnen für Interaktionsmöglichkeiten auf der Chronik der Autorin zu sperren: „Am liebsten lösche ich solche Kommentare: „Warum löschst du meine Kommentare?“³⁰¹ Sargnagel hat im Laufe ihrer Online-Karriere eine individuelle Handhabung ihres Publikums gefunden: „Ich blocke Trolle nur noch selten. Ich lasse sie einfach ihren Unfug treiben in meinen sozialen Räumen, wie sie wollen. Man merkt mit der Zeit, dass sie dadurch eine Beziehung zu einem aufbauen, und das ist gut für den Algorithmus.“³⁰² Bei diesen beiden Statusmeldungen geht die Autorin auf ihre Rolle als Administratorin der Seite ein und ihre Strategien zur Bewältigung von „Trollen“, keine dämonischen Wesen, sondern Menschen im Internet, die mit ihren Beiträgen und Kommentaren darauf abzielen, den SeiteninhaberInnen mit negativen Inhalten zu schaden. Außerdem spielt die Autorin darauf an, dass auch eine „schlechte“ Interaktion auf Facebook gut sein kann, da so Algorithmen angeregt werden, die für eine breitere Vernetzung sorgen und in letzter Konsequenz damit mehr Aufmerksamkeit generieren. Doch auch ein weitreichendes Netzwerk an FreundInnen alleine reicht nicht, denn je stärker die NutzerInnen vernetzt sind, desto größer wird zwar die Sichtbarkeit, doch die Fülle an Informationen wächst gleichzeitig, und so ist es mindestens genauso wichtig, aktiv zu sein, da immer diejenigen auf dem Newsfeed präsent sind und als erster angezeigt werden, die den neuesten Beitrag geteilt haben.³⁰³ Die Beiträge, die im Newsfeed erscheinen, sind nicht nur primär chronologisch angeordnet, sondern nach einem Relevanzfaktor angeordnet, den Facebook berechnet und auf den man nur bedingt Einfluss hat.³⁰⁴

Sargnagel postet meistens mehrere Statusmeldungen täglich, die Interaktion der anderen NutzerInnen unter den Beiträgen variiert, je nachdem, wie beliebt der Beitrag ist. Ein beliebter Beitrag hat um die tausend „Gefällt mir“-Angaben, was nicht selten vorkommt. Die Länge einer Statusmeldung kann ebenfalls stark variieren. Die Statusmeldungen können nur aus einem einzelnen Satz bestehen, sind jedoch auch manchmal längere Texte. Einen längeren Text, wie etwa einen Roman, zu schreiben, weil es andere AutorInnen tun und Verlage der Autorin suggerieren, ist immer wieder Thema in den Statusnachrichten: „Große deutsche Verlage schreiben mich plötzlich an: ‚Wir haben gehört, Ihre kurzen Texte kommen gut an. Wir wären daher interessiert, aber nur an LANGEN Texten [...]‘³⁰⁵ Oder in anderen Worten:

³⁰¹ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 128.

³⁰² Ebd., S. 282.

³⁰³ Vgl. Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung, S. 174.

³⁰⁴ Vgl. Wilhelms, Kerstin: My Way, S. 312.

³⁰⁵ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 91.

Die deutschsprachige Literaturwelt ist bissl so: Es gibt Lyrik, Dramatik, Epik. Und alles dazwischen ist VERRÜCKT. Es kann nicht sein, es ist verkehrt und abartig und gegen die Natur und überhaupt: PLOT PLOT PLOTT! Plott? Ahhh. Überforderung. Kopfweh. Erbrechen. Erliegen. Wegsperrern, in den Brunnen mit dem Obelisk, in den Keller mit dem deformierten Kind. Pfuh. Jesus Christus. PS: Außer Poetry Slams, die sind okay. Die sind die durchgeknallte Avantgarde. Die Jungen dürfen ruhig ausflippen mit ihren Wortspielen in der drogenfreien Jugenddisko.³⁰⁶

Obwohl die Generierung von Aufmerksamkeit auf einer Plattform wie Facebook von vielen verschiedenen Faktoren abhängig ist, sind ein breites Netzwerk und eine gewisse Aktivität Prämissen, die Erfolge in der Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit von NutzerInnen erzielen. Das Ergebnis dieser beiden Prozesse ist ein andauerndes Selbstbranding der NutzerInnen, sich in der Gemeinschaft aktiv und attraktiv anzupreisen, was Sargnagel auf ihre eigene innovative Art und Weise tut. Fest steht, dass die Sozialen Medien in einer noch nie dagewesenen Schnelligkeit ein riesiges Publikum schaffen können, das ohne Kosten und nur mit einem Bruchteil des Aufwandes auskommt, die eine herkömmliche Vermarktung von SchriftstellerInnen erfordert. Auf die Frage, warum Facebook das Primärmedium der Autorin ist, erwidert diese in einem Interview:

Das hat sich eigentlich einfach so ergeben. Ich glaube, wenn es das nicht gegeben hätte, hätte ich ein anderes Medium benützt. [...] Und Facebook war halt das, wo die meisten Leute waren, und es ist irgendwie so passiert. Und es ist eigentlich auch ganz praktisch. Ich hab mir auch schon überlegt, davon wegzugehen, weil man doch sehr einfach gesperrt wird – und ich finde Facebook als Konzern jetzt auch nicht so toll. Aber nichts anders [sic!] wäre so praktisch.³⁰⁷

In diesem Zitat kommt auch zur Sprache, dass die Autorin selbst den Prämissen des Mediums unterlegen ist. So wurde sie nach einer Meldung eines Nutzers gezwungen ihren bürgerlichen Namen Sprengnagel zu verwenden, da die Verwendung von Klarnamen auf der Plattform verpflichtend ist.³⁰⁸

4.2.3 Inhaltliche Analyse ausgewählter Statusnachrichten

Nach einer Analyse der Prämissen des Primärmediums Facebook sollen im Folgenden einige Statusnachrichten als Exempel für bestimmte Themenbereiche des Werks der Autorin herausgestellt werden. Dabei liegt der Fokus auf jenen Texten, in denen die Autorin im Mittelpunkt steht.

³⁰⁶ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 150.

³⁰⁷ Leeb, Lisa: Sargnagel: „Wahrscheinlich komme ich ins Gefängnis“. In: Subtext 2018. <https://www.subtext.at/2018/03/sargnagel-wahrscheinlich-gefaengnis/> (14.6.2019).

³⁰⁸ Vgl. Kedves, Jan: Stefanie Sargnagel: Ich hab ein klassisches Rapper-Problem. In: Süddeutsche Zeitung, 5.12.2015, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (19.5.2019).

a. Politische Texte

Viele der Statusmeldungen befassen sich mit dem tagespolitischen Geschehen mit einem Fokus auf Österreich, größtenteils auf eine humorvolle Art und Weise. Diese Sparte der Statusnachrichten neigt besonders dazu multimodal zu sein. Im Zuge des Ibiza-Skandals rund um den FPÖ-Politiker Heinz-Christian Strache veröffentlichte Sargnagel beispielsweise einen Youtube-Link zu dem Popsong „We are going to Ibiza“ und drückte in vielen weiteren Meldungen ihre Schadenfreude über den Rücktritt des Politikers aus. Über einer Meldung mit einem Bild, auf dem die designierte österreichische Bundeskanzlerin Brigitte Bierlein im Amtskleid mit Hermelinbesatz als Präsidentin des Verfassungsgerichtshof abgebildet ist, schreibt die Autorin: „Nach dem Sturz von Kurz [vorhergehender Bundeskanzler Z.H.] hat Österreich die Monarchie ausgerufen“.³⁰⁹ Ihre politischen Statements, die durch die Schnelligkeit des Mediums sehr zeitnah zu den Geschehnissen erscheinen, machen kein Geheimnis aus ihrer politischen Haltung und stoßen unter den AbonnentInnen auf großen Zuspruch. Sargnagels politische Meinung erhält so in der Öffentlichkeit Gewicht, wobei sich die Autorin in einer weiteren Meldung gegen diese Rolle wehrt: „warum wollen medien immer politanalysen von mir? ich bin nur eine musisch gesegnete waachbirne mit viel fantasie, keine powi strategie analülü“.³¹⁰ Die Autorin bemängelt also gleichzeitig, dass ihr eine ausreichende politikwissenschaftliche Kompetenz für Politanalysen fehlt. Dieses Beispiel zeigt außerdem, dass die Autorin nur zum Teil und von Text zu Text beliebig Versalien verwendet sowie umgangssprachliche Ausdrücke und Neologismen nicht scheut. In den Publikationen erscheinen die Texte hingegen orthografisch angepasst.

Neben den tagespolitischen Inhalten greift die Autorin feministische Themen auf, die durch eine für die Autorin beispielhafte zynische Ironie gekennzeichnet sind, etwa wenn sie schreibt, dass sie am Feminismus am liebsten „dieses Hasserfüllte, Frustrierte“³¹¹ mag oder Feministin ist, weil sie Frauen hasst.³¹² Dem Thema Gleichberechtigung begegnet sie mit scharfer ironischer Überspitzung, die wirkt:

Man kann nicht von Postfeminismus oder Befreiung des sozialen Geschlechts reden, solange sich Männlichkeit in ihren Prinzipien noch immer durch die Unterdrückung des Weiblichen

³⁰⁹ Sargnagel, Stefanie: Nach dem Sturz von Kurz hat Österreich die Monarchie ausgerufen. Abbildung von Brigitte Bierlein.
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156752421618037&set=p.10156752421618037&type=3&theater> (17.6.2019)

³¹⁰ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldung. Facebook, 23.5.2019,
<https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/10156734520898037> (17.6.2019)

³¹¹ Sargnagel, Stefanie: Binge Living, S. 150.

³¹² Ebd., S. 42.

definiert. Man muss mindestens zehn Jahre lang alles Männliche in allen Gesellschaftsbereichen hart unterdrücken. Danach kann man wieder entspannt über Gender reden.³¹³

Neben feministischen Inhalten ist auch Rassismus bzw. Alltagsrassismus Thema in den Statusmeldungen: „Ich glaub nicht, dass es Zufall is, dass so viele Afrikaner nach Österreich kommen und plötzlich hamma 40 Grad!“³¹⁴ In vielen der Statusnachrichten beschreibt Sargnagel beispielsweise die Bemühungen ihrer Mutter, sich politisch korrekt auszudrücken, indem sie statt dem abwertenden wienerischen Begriff „Tschuschen“ „Leute mit Migrationshintergrund“ verwenden möchte: „In diesen C und A kann man ja nicht gehen, da sind nur Leute mit Migrationshintergrund.“ Ich hab ihr erklärt, wenn sie es so verwendet, dann kann sie ruhig weiterhin Tschuschen sagen.³¹⁵

Unter dem Titel Refugee-McMoments reagiert die Autorin im Jahr 2015 in ihren Statusnachrichten auf die Flüchtlingswelle, in der sie selbst engagiert ist, zur Hilfe aufruft und darüber berichtet, wie sie Flüchtlingen von Ungarn über die österreichische Grenze hilft, denn „Schleppen macht total süchtig.“³¹⁶ Mit der Betitelung McMoments spielt die Autorin auf ein Werbesujet einer Fastfoodkette an und kritisiert damit die Inszenierung der Flüchtlingshilfe im Internet, ohne sich selbst auszuschließen: „Alle posten ständig Refugee-McMoments, und endlich hatte ich auch einen.“³¹⁷

Obwohl die Autorin viele politische Statements veröffentlicht, revidiert sie die Tatsache politisch zu sein auch in anderen Statusmeldungen: „Ich wäre so gerne radikal, aber ich habe keine Ansichten.“³¹⁸ Eine Ambivalenz, die generell einen bedeutenden Teil der Inszenierung darstellt: „Bei Interviews wurde mir gesagt, ich würde mir sehr viel widersprechen, aber ich finde es sehr intelligent, sich zu widersprechen, also dumm.“³¹⁹

³¹³ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 160.

³¹⁴ Ebd., S. 27.

³¹⁵ Sargnagel, Stefanie: Binge Living, S. 137.

³¹⁶ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 36.

³¹⁷ Ebd., S. 38.

³¹⁸ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 44.

³¹⁹ Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot, S. 42.

b. Selbstreflexive Texte

Jeder Text der Autorin weist autobiografische Züge auf, wie die Erzählperspektive suggeriert und mit der identen Verwendung des Namens der autobiografische Pakt nach Lejeune vollständig eingehalten wird. Im Folgenden werden vor allem jene Texte analysiert, in denen das literarische und künstlerische Schaffen bzw. Autorschaft allgemein thematisiert wird, sowie Reflektionen über den Umgang mit Sozialen Medien wie auch körperliche und psychische Selbstwahrnehmungen.

Diese Texte sind einerseits durch eine extreme Selbstüberhöhung geprägt, sodass sich die Aussagen als Satire interpretieren lassen. So dementiert die Autorin etwa, spätestens mit dreißig eine fettleibige und gütige Königin von Österreich zu sein oder stellt ernüchternd fest: „Es ist so anstrengend, der klügste Mensch der Welt zu sein.“³²⁰ Bezüglich ihrer Rolle als Autorin ist sie durchaus positiv: „Mein Lieblingsautor bin ich, ehrlich gesagt.“³²¹ Diese Überheblichkeit wird reflektiert, dazu liest die Protagonistin alte Texte: „[...] bin beruhigt, dass ich unbekannt schon genauso überheblich war.“³²² Diese Art von Selbstüberhöhung ist ein fester Bestandteil der Inszenierung, löst sich jedoch fast abwechselnd mit Selbstzweifel oder Ambitionslosigkeit ab. Sargnagel beschreibt sich als Teil der selbstbetitelten Generation Callcenter, ein Neologismus für eine noch hoffnungslosere Version der Generation Praktikum.³²³ Viele der Beschreibungen handeln von der lethargischen Seite der Künstlerin: „Man tippt erschöpft ein paar Buchstaben, weil man sich ausdrücken will, weil man die Aufmerksamkeit mag, dann sackt man wieder zusammen für ein paar Stunden.“³²⁴ Dabei reflektiert die Autorin laufend die Prämissen der Sozialen Netzwerke, wie etwa das Generieren von Aufmerksamkeit oder ihre eigene Inszenierung: „[...] manchmal hab ich alpträume, dass ich eine kunstfigur bin, die auf facebook lebt unter den augen hunderter wildremder menschen.“³²⁵

Die Autorin spielt mit den herrschenden Klischees über sich selbst, KünstlerInnen, AutorInnen und Kulturschaffenden generell, ohne ihre eigene Position dabei auszuklammern. Sie beschreibt ihre Position als eine des Dazwischen, die eigentlich nirgendwo so richtig dazugehört: „Nachdem ich meinen Abrutsch in die Kunstszene einigermaßen akzeptiert habe, werde

³²⁰ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 52.

³²¹ Ebd., S. 59.

³²² Ebd., S. 134.

³²³ Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot, S. 11.

³²⁴ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 11.

³²⁵ Sprengnagel, Stefanie: Statusmeldung. Facebook, 27.9.2015, <https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/10153223876093037> (18.6.2019).

ich in die Literaturszene gedrängt.³²⁶ Die Protagonistin leidet an einer Identitätskrise, die auf ihre unkonventionelle Praxis zurückzuführen ist: „Was ich nicht ganz verstehe: Die meisten Menschen wollen irgendwas sein, was es schon gibt.“³²⁷ Ein innovativer Abstand zu herkömmlichen KünstlerInnenkarrieren scheint für die Erzählerin selbstverständlich.

Ein immer wieder aufgegriffenes Motiv ist das Überzeichnen des Alltags und der finanziellen Situation von KünstlerInnen, die entweder zu viel Geld fürs „Nichtstun“ bekommen und unter paradisischen Umständen arbeiten, oder ganz im Gegenteil:

Viele denken, nur weil man bekannt ist als Autorin, hat man auch Geld. Das täuscht. Sogar die erfolgreichsten und etabliertesten SchriftstellerInnen haben ganz normale Nebenjobs. Elfriede Jelinek z. B. kellnert halbtags in einem Heurigen in Grinzing. [...] Friederike Mayröcker ist Teilzeit im ÖBB-Callcenter. Und alle machen's für acht Euro die Stunde mit der Hand.³²⁸

Neben Überlegungen über Autorschaft allgemein ist auch der persönliche schriftstellerische Arbeitsalltag der Autorin – wie etwa ihre Lesereisen – Inhalt der Statusmeldungen. Sie berichtet von den verschiedensten Erlebnissen in unterschiedlichen deutschsprachigen Städten und den vielen Flügen, Zügen und Unterkünften auf den Reisen. Auch die anfängliche Bühnenangst konnte überwunden werden, Sargnagel kann mittlerweile sie „selbst sein“ bei den Lesungen: „Davor und danach bin ich zwar weiterhin mein höfliches und sozial verklemmtes Ich. Während der Lesung bin ich mein böses, echtes, inneres Ich.“³²⁹ Es gibt also zwei verschiedene Ichs, nur eines davon scheint allerdings „echt“. Neben diesen zwei Seiten gibt es auch einen weiteren Charakter, der vor allem in den zwei ersten Publikationen erscheint, zu einer Zeit, als die Autorin noch im Callcenter gearbeitet hat: Steffi Fröhlich, ein Alter Ego, das immer dann in den Texten vorkommt, wenn die Autorin skurrile Dialoge von ihrer Arbeit im Callcenter veröffentlicht. Diese Statusnachrichten beginnen mit dem einleitenden Satz „Rufnummernauskunft, Steffi Fröhlich, was kann ich für Sie tun?“³³⁰

Viele der Statusmeldungen beschäftigen sich auch mit dem Konsumverhalten der Autorin, vor allem in den früheren Meldungen sind verschiedenste Rauscherfahrungen ein großes Thema. Am liebsten begibt sich die Autorin in urige Wiener Lokale, deren Besucher oftmals zwielichtige Gestalten sind: „Mein Lieblingslokal ist so eine Hütte, in der vor allem Verbrecher, Psychotiker und Junkies abhängen, wodurch sich sehr eigenartige Szenarios entwickeln können.“³³¹ Genau diese Szenarios, die sich auch an anderen prekären Orten in Wien zutragen

³²⁶ Sargnagel, Stefanie: *Binge Living*, S. 74.

³²⁷ Ebd., S. 184.

³²⁸ Sargnagel, Stefanie: *Statusmeldungen*, S. 178.

³²⁹ Ebd., S. 166.

³³⁰ Sargnagel, Stefanie: *Binge Living*, S. 78.

³³¹ Ebd., S. 121.

könnten, sind die in ihren Texten verarbeiteten Alltagsbeobachtungen. Aufgrund des Forschungsziels dieser Arbeit soll jedoch nicht näher darauf eingegangen werden.

Ihre Interessen umfassen Spaziergehen, ORF schauen, in „ekelhafte Beisl“ gehen und vor allem das stundenlange „Starren“ an den verschiedensten Orten, welches Stoff für die zahlreichen Alltagsbeobachtungen der Statusmeldungen bringt.³³² Die Protagonistin raucht sich „grau“³³³ und ist „zu verkopft für eine Partymaus, aber zu versoffen für eine Intellektuelle.“³³⁴ Auch der Titel ihrer ersten Publikation *Binge Living* ist ein Hinweis auf diese Inszenierung des unkontrollierten Exzesses. In einem Vorwort vermerkt die Autorin dazu: „Ich meine damit also eine Art, das Leben haltlos in sich reinzustoßen bis einem schlecht davon wird, die Wechselwirkung zwischen Rausch und Starre, Gehetztheit und Lähmung.“³³⁵ Die Autorin beschreibt ihre Texte weiterfolgend treffend als ein Gemisch aus Größenwahn und Selbsterniedrigung:

Ich bin lug- und truglos. Ich bin der reinste Mensch, wie ein frischer Apfel aus der Steiermark, bissfest und trotzdem zart, süß wie die Nacht, hell wie Albinos und lieb wie ein Schnucki. Ich habe alle Vorzüge der Frau, inklusive Hohlräume, Bindegewebe wie Gummi, dieses gewisse Etwas und auch das ungewisse Irgendwas. Ich hab ein Loft in der City, ein neues Fahrrad. Ich habe einen Schnurrbart und feines Porzellan, ich habe waschechte Fingernägel und ernstzunehmende Depressionen.³³⁶

Immer wieder Thema ist auch die psychische Verfassung, wie etwa Depression, jedoch ist die Protagonistin „[...] bis auf die täglichen Suizidgedanken [...] ein ganz glücklicher Mensch.“³³⁷ Sargnagel beschreibt nicht nur psychische Grenzgänge, sondern auch körperliche und sexuelle Wahrnehmungen. Darunter können auch jene Texte gezählt werden, die ihr Titel wie „Fäkalpoetin“³³⁸ eingebracht haben. Dafür sind Statusmeldungen wie: „Guten Morgen Kot, du neugieriges Würmchen.“³³⁹ verantwortlich. Die Infragestellung ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in den Medien kritisiert die Autorin: „Ein Tipp, wie man von der Öffentlichkeit als ‚radikale‘ Autorin wahrgenommen wird: FICKI FICKI FICKI GACKI SPRITZI SCHEISSI [...]“³⁴⁰

³³² Sargnagel, Stefanie: *Binge Living*, S. 132.

³³³ Ebd., S. 22.

³³⁴ Ebd., S. 69.

³³⁵ Sargnagel, Stefanie: *In der Zukunft sind wir alle tot*, S. 10.

³³⁶ Sargnagel, Stefanie: *Binge Living*, S. 29.

³³⁷ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 10.

³³⁸ Weber, Silke: Stefanie Sargnagel: „Selbstironie macht unangreifbar“. In: *Zeit CAMPUS* 1/2017, 1.1.2017, <https://www.zeit.de/campus/2017/01/stefanie-sargnagel-schriftstellerin-in-der-mensa-mit> (22.6.2019).

³³⁹ Sargnagel, Stefanie: *Binge Living*, S. 117.

³⁴⁰ Sargnagel, Stefanie: *Fitness*, S. 91.

Wie bisher aufgezeigt, sind die Texte von Metaisierungen, also Passagen, in denen das Erzählen selbst reflektiert wird, durchzogen. Falls der Leser oder die Leserin sich auf den angebotenen autobiografischen Pakt nach Lejeune eingelassen haben sollte, wird diese Illusion regelmäßig humoristisch zerstört: „Alles, was hier geschrieben steht, ist fiktiv. In Wirklichkeit heiße ich Lara Schmitz und arbeite in der Grafikabteilung einer NGO.“³⁴¹ Auch auf den allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs zum Inszenierungsbegriff geht die Autorin ein: „Seit wann ist eigentlich ‚Selbstinszenierung‘ bei künstlerisch tätigen Menschen was Schlechtes? Jeder inszeniert sich doch selbst, die meisten sind halt einfach echt langweilig dabei.“³⁴² Dass ihre Texte fiktionalen Charakter haben und dass sich zu inszenieren ein anthropologisches Grundbedürfnis ist, ist für Sargnagel eindeutig ein weiteres Sujet ihrer Selbstironie. Diese Form der Selbstbezüglichkeit äußert sie auch auf der sprachlichen Ebene, etwa, wenn sie thematisiert, nachgeahmt zu werden: „Manchmal merke ich wie mein Schreibstil andere beeinflusst, dann freu ich mich bescheiden (dann sitz ich vorm Computer, grinse böse und denk mir: HAHA KÜSS MIR DIE ZEHEN DU OPFER!).“³⁴³

Auch das Internet und Soziale Netzwerke bieten Material für diese Metaisierungen, die sie mit Selbstinszenierungen verknüpft und gleichzeitig die Bedingungen der Internetpräsenz parodiert: „Im Social Media bin ich realer als in der echten Welt. Im Real Life bin ich freundlich.“³⁴⁴ Immer wenn die Autorin eine „Gefällt Mir“-Angabe auf Facebook bekommt, „kribbelt es im bauch“³⁴⁵, und es entsteht generell der Eindruck, dass die Autorin, wird sie nicht gerade von einem Shitstorm heimgesucht, das Internet als ihr passendes Medium betrachtet: „Meine wahren Gedanken hört man nur im Internet und im Vollrausch. In echt bin ich verlogen aus Respekt.“³⁴⁶ Diese Textbeispiele zeigen auf, wie die Autorin bewusst mit Fakt und Fiktion spielt.

³⁴¹ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 6.

³⁴² Ebd., S. 150.

³⁴³ Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot, S. 27.

³⁴⁴ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 80.

³⁴⁵ Sprengnagel, Stefanie: Statusmeldung. Facebook, 16.6.2019,

<https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/10156784606533037> (22.6.2019).

³⁴⁶ Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen, S. 181.

4.2.4 Zwischenfazit

Die vorhergehenden Analysen über das Soziale Netzwerk Facebook und die Inszenierung Sargnagels auf dieser Plattform sind so komplex, dass ein Zwischenfazit der bis hier gewonnenen Erkenntnisse sinnvoll scheint.

Um mit Barthes zu sprechen, kann gesagt werden, dass Sargnagels Autorschaft tatsächlich etwas ist, das erst im Vollzug entstanden ist. Auf Facebook entwickelt die Autorin eine Inszenierungspraktik, die so noch nie dagewesen ist und die ihre öffentliche Rolle als Autorin erst erzeugt hat. Wie Foucault feststellt, gilt bei Sargnagel die Autorfunktion nicht für alle Diskurse: So wird ihr von ihren Gegnern und der Literaturwissenschaft die Literarizität abgesprochen, für andere ist sie hingegen die österreichische Autorin des 21. Jahrhunderts. Sargnagels Selbstfiktionalisierung als Kunstfigur Stefanie Sargnagel knüpft an autobiografisches Schreiben an, das aber wie die Gattungsentwicklung selbst nicht mehr als Medium einer Erfolgsgeschichte fungiert, sondern der autofiktionalen Selbstverständigung dient. Denn: „Nicht immer sind es Erfolgsgeschichten, die Zustimmung finden; oft ist es gerade die ‚Kunst des Verlierens‘, die Respekt oder Mitempfinden weckt.“³⁴⁷

Betrachtet man den autobiografischen Pakt Lejeunes, erfüllt Sargnagel durch den gleichlautenden (Künstler-)Namen eine der zwei Hauptmerkmale des Pakts. Den Pakt des Gattungsverweises der Autobiografie übernimmt in Sargnagels Fall ihr Primärmedium Facebook, dessen Narration eine autobiografische ist, wie dargelegt werden konnte. Durch die selbstreflexiven Textbeispiele wurde aufgezeigt, dass Sargnagel einen Sinn für die eigene Position im literarischen Feld hat und sich auch der anthropologischen Kategorie von Inszenierung bewusst ist. Dabei findet Sie keine eindeutige Positionierung, wobei es wahrscheinlich eben genau diese Zwischenposition ist, die Sargnagel ausmacht. Sargnagels Inszenierungspraktiken sind ein Paradebeispiel für Fischer-Lichtes Theorie, dass die Gegenwartskultur vor allem eine Kultur der Inszenierung ist und Autorschaft der Inszenierung nachgestellt ist. Dabei unterliegt sie jedoch nicht nur der Inszenierung, sondern auch der Medialität der Plattform Facebook, da ihre Statusmeldungen zwar keinen Selbstentwurf erstellen, der den gesellschaftlichen und plattformeigenen Normen entspricht, sich jedoch in Länge, Art und Aktualitätsgrad daran anpassen muss. Sargnagel erstellt keinesfalls eine kohärente oder konsistente Identität, ihre Identitätskonstruktion ist ein flexibles Projekt, dessen Essenz oftmals darin liegt, mit den ge-

³⁴⁷ Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2000. (=Universal-Bibliothek 17624), S. 13.

nannten gesellschaftlichen Imperativen der Selbstverwirklichung zu brechen und eine Außen-seiterrolle zu inszenieren.

Die Kunstfigur Sargnagel ist politisch, postuliert jedoch gleichzeitig ohne Ansichten zu sein, sie schreibt Gedichte, die keine sind. Ähnlich widersprüchliche Aussagen tätigt sie über die eigene Autorschaft: Einerseits inszeniert sie sich als ambitionslose Pseudoschriftstellerin, andererseits sind die Texte auch voller Selbstüberhöhungen, welche die maskuline Geniepoetik ins Groteske überspitzt. Millers Apell des ironischen, spielerischen Zugangs, welche sie für weibliches Schreiben fordert, findet definitiv Ausführung. Oft sind diese Texte auch als Antwort auf die teilweise diffamierenden Fremdinszenierungen der Öffentlichkeit und der Medien zu verstehen. Sargnagel ist das Gegenteil dessen, was Foucault als Vernunftwesen Autor beschreibt. Sie provoziert mit ihren Texten und dem autofiktionalen Identitätsspiel, das letzten Endes eben, wie auch die Untersuchungen der narrativen Muster auf der Plattform Facebook zeigen, die Auflösung einer einheitlichen Identität zu Gunsten mehreren Identitäten, die nebeneinander koexistieren, bringt. Aufmerksamkeit in Sozialen Netzwerken lässt sich vor allem durch Neuheit und Differenz generieren, zwei Prämissen, denen sich die Autorin verpflichtet hat. Dabei findet sie auch den Spagat zwischen künstlerischer Autonomie und Marktgängigkeit. Hinzu kommt der Vorteil, durch die Interaktionsmöglichkeiten auf Facebook die Rezeption ihrer Texte zu beobachten, da sie ständig Rückmeldungen durch ihr Publikum erhält. Die Kunstfigur wehrt sich gegen die konventionelle bildungsbürgerliche Kulturerhabenheit und gibt sich lieber dem Rausch hin. Durch die Ironie, die beinahe jeder Text innehat, wird mit diesen verschiedenen Bildern immer wieder gebrochen, stets abgesichert durch den Umstand, nicht ganz ernst gemeint zu sein. Doch auch das funktioniert, denn ein Wahrheitsanspruch liegt dieser Art von autobiografischen Schreiben nicht zugrunde, es geht nämlich um eine Parodie dessen. Die Sorge, dass das Internet den erneuten Tod des Autors markieren würde, erweist sich im Fall von Sargnagel als hinfällig. Der innovative Abstand zu gängigen literarischen Darstellungsmitteln scheint produktiv zu sein, verschafft der Autorin Aufmerksamkeit und eine wiedererkennbare Position innerhalb des literarischen Feldes, die auf breite Zustimmung stoßen.

5. Fazit

Das Erzählen im Internet hat definitiv Hochkonjunktur und dieser Umstand äußert sich in vielfältigen medialen Formaten, die neue literarische Erscheinungsformen und Genres hervorbringen. Dass das Internet für Literaturschaffende keine Gefährdung darstellt, sondern als additiver literarischer Raum fungieren kann, konnte durch die behandelten digitalen Inszenierungen der beiden Autorinnen aufgezeigt werden. Dabei ist festzuhalten, dass diese Inszenierungen zu einem beachtlichen Teil von dem jeweiligen Medium abhängig sind, welches die Rahmenbedingungen vorgibt. Die Eigenschaften einer Plattform wie Facebook zielen darauf ab, das Verhalten der NutzerInnen zu lenken. Das Soziale Netzwerk konnte außerdem innerhalb dieser Arbeit als autobiografisches Medium definiert werden. Diese genannten Faktoren des Primärmediums bedingen Sargnagels Arbeit zu einem beträchtlichen Teil. Wenn auch die Gestaltung einer Webseite weitaus flexibler ist als die eines Facebookprofils, so orientiert sich Jelinek ebenfalls an eine vor allem zum Erstellungszeitpunkt der Homepage gängige Struktur, die, wie aufgezeigt wurde, blogähnlich verwaltet wird. Obwohl diese Anpassung an das Medium ohne Zweifel stattfindet, kann für beide Autorinnen festgestellt werden, dass sie sich von Internetauftritten anderer AutorInnen durch bestimmte Praktiken stark abgrenzen. Die meisten deutschsprachigen AutorInnen nutzen ihre Webpräsenz ausschließlich zur Selbstpräsentation und nicht als Ort des literarischen Schaffens, was bei den behandelten Autorinnen der Fall ist. Durch die grafische Gestaltung der Homepage parodiert Jelinek die voyeuristische Erwartungshaltung, einen privaten Einblick in das Leben der Autorin zu bekommen, und vernimmt immer weitere Änderungen in diese Richtung, wie etwa das Entfernen ihrer Biografie von der Webseite. Die Inszenierung einer kohärenten Persönlichkeit ist eine der Prämissen des Sozialen Netzwerks Facebook, Sargnagel nutzt ihr Profil jedoch zweckentfremdet und auf ironische Art und Weise. Für beide Autorinnen hat das Auftreten im Internet neben diesem satirischen Umgang jedoch auch weitere Funktionen. Für Jelinek wird der Internetauftritt immer mehr ein Rückzugsort bzw. ein Ort, der ihrem Bedürfnis nach einer gleichzeitigen An- und Abwesenheit in der Gesellschaft nachkommt, ein gewünschter Dualismus, der in dieser Form nur im virtuellen Raum möglich ist. Jelineks mediale Auftritte sind immer als Begleitung zu ihrem literarischen Werk aufzufassen, ihren Rückzug aus der Öffentlichkeit kündigt die Autorin mehrfach an und lenkt damit wiederum eine ambivalente Aufmerksamkeit auf ihr Verschwinden. Die Internetpräsenz ermöglicht der Autorin weiterhin präsent zu sein, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zu oszillieren, aber von den (nationalen) medialen und literaturbetrieblichen Mechanismen, denen sie negativ ausgesetzt war, Abstand zu gewinnen.

Die Autorin verwendet ihre Webseite einerseits, um ihr literarisches Schaffen zu dokumentieren, andererseits, um möglichst zeitnah auf Geschehnisse reagieren zu können, ihre öffentliche Position in der Gesellschaft beizubehalten und ihre Stimme weiterhin für diejenigen einzusetzen, die gesellschaftlich ausgegrenzt sind. Ihr engagiertes Konzept von Autorschaft konnte Jelinek zu Beginn ihrer Karriere durch andere mediale Auftritte verfolgen, die aber durch ihre Angststörung vor allem seit der Nobelpreisverleihung ausbleiben und sich auf virtuellen Austausch beschränken.

Jelinek ist mit ihrem Internetauftritt nicht auf die im heutigen literarischen Feld so wichtige Ressource Aufmerksamkeit angewiesen, im Gegenteil: Ihr ist die Aufmerksamkeit, die oftmals mit einer öffentlichen Diffamierung einhergeht, zuwider. Sich ganz aus der Gesellschaft zurückzuziehen ist für die Autorin dennoch keine Option, die Inszenierung im Internet führt ihr intermediales Spiel mit der Öffentlichkeit fort.

Für Sargnagel hingegen stellt das Veröffentlichen im Internet gleichzeitig den Beginn ihrer Karriere dar. Durch die Beliebtheit und Verbreitung der Statusnachrichten innerhalb des Netzwerks Facebook wird ihr Potential von VerlegerInnen erkannt und sie erreicht auch außerhalb des Netzwerks immer mehr Aufmerksamkeit. Dieser Vorgang scheint für die Autorin zufällig passiert zu sein und ist ein eindrucksvolles Beispiel für die neuen Möglichkeiten und Veränderungen, die digitales Schreiben für den Literaturbetrieb allgemein darstellen. Die Generierung von Aufmerksamkeit verlangt von AutorInnen eine Präsenz, die über ihren Text hinausgeht, wie etwa mit dem Publikum zu kommunizieren. Die Technologien des Web 2.0 machen diese Interaktion einfach und eröffnen Möglichkeiten der Laienbewertung, die so noch nie dagewesen sind, wie im Kapitel 4.2 aufgezeigt wurde. Jelinek und ihr poetologisches Verfahren des Verschwindens möchte jedoch in keine direkte Kommunikation mit dem Publikum treten, sondern eine öffentliche Stimme aus dem Abseits erschaffen und ihre künstlerischen Autonomie markieren, die auch in der digitalen Selbstpublikation von *Neid* Ausdruck findet.

Sargnagel ist durch das neue Genre der Facebookliteratur von Vorhinein eine Sonderrolle zugeschrieben und auch in ihren Texten inszeniert die Autorin eine Außenseiterin. Der innovative Abstand zu gängigen Darstellungsmitteln verschafft ihr eine einzigartige, wiedererkennbare Position innerhalb des literarischen Felds. Die beiden Autorinnen sind sich ihrer Positionen in der Öffentlichkeit bewusst und nutzen diese für ihre digitale und literarische Inszenierung. Beide Autorinnen sind durch ihre polarisierenden Positionen innerhalb der Gesellschaft Zielscheibe von medialen und politischen Angriffen, die zu einem großen Teil nicht auf ihr Werk abzielen, sondern ein medial erzeugtes Fremdbild projizieren. Teile dieser Son-

derbehandlung hängen mit Sicherheit auch mit der oberflächlichen Reduzierung von Frauen in der Öffentlichkeit allgemein zusammen. Ein weiterer gewichtiger Grund ist die Kritik der Autorinnen an herrschenden Diskursen und ihre unmissverständliche politische Positionierung. Die biografische Legende, die das Ergebnis der Fremd- und Eigeninszenierungen ist, wird von den Autorinnen aufgegriffen und innerhalb der untersuchten Texte fortgeschrieben. Diese Texte bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Fakt und Fiktion, Fremd- und Selbstinszenierungen und beschäftigen sich dadurch zwangsläufig mit Reflexionen über das Erzählen und Autorschaft allgemein. Foucaults Autorfunktion folgend deuten Texte durch bestimmte grammatische Verweise auf die Autorperson hin, ein Umstand, den Lejeune mit seinem autobiografischen Pakt ebenfalls untermauert. Diese für Autofiktion typischen Merkmale erfüllen die Autorinnen absichtlich, wie durch die Textbeispiele aufgezeigt werden konnte. Neben der Vermischung von Werk und Leben, Erzählperson und Autorin sind die Texte auch von Strategien gekennzeichnet, die deren fiktionalen Charakter betonen und eine Form der Selbstbezüglichkeit hervorbringen, die eine illusionsstörende Wirkung hat. Der Mythos Jelinek wird von der Autorin gleichzeitig gefüttert und verworfen, indem Jelinek in ihren Texten eine parodistische Selbstfiktionalisierung betreibt. So behauptet die Erzählinstanz in *Neid* etwa, als Autorin völlig ungeeignet zu sein, in den *Anmerkungen zu Neid* bezeichnet Jelinek den Text als Abfall. Es entsteht also eine Metaebene aus expliziten und impliziten Aussagen über Autorschaft und biografischer Legende, die durch ihre Brüche den Konstruktionscharakter des Mythos Jelineks aufzeigen, als Absage an dem Personenkult verstanden werden können und satirisch die ökonomischen und medialen der Bedingungen des Literaturbetriebs der Gegenwart aufgreifen. Auch die Prämissen des Erzählens im Internet sind für Jelinek Thema, etwa durch kritische Bemerkungen in *Neid* gegenüber BloggerInnen, die neuen GeschichtenerzählerInnen des Internets. Bei Sargnagel übernehmen die Prämissen des Primärmediums die autobiografischen Assoziationen der LeserInnen automatisch, die Kunstfigur Stefanie Sargnagel entsteht, die von der Privatperson Sargnagel nicht auseinanderzuhalten ist. Dabei wird diese Inszenierung auch regelmäßig gebrochen, da sie einerseits unglaubliche Überhöhungen der eigenen Position beinhaltet, die andererseits von einer Hervorhebung begleitet werden, wie talentfrei die Autorin und wie zufällig ihr Erfolg ist. Beide Autorinnen parodieren eine Autorinstanz der ein Genie innewohnen soll, ganz im Sinne der beiden Poststrukturalisten Barthes und Foucault. Durch das bewusste Aufgreifen der biografischen Legende und die Einbindung der kritischen Reaktionen in die Inszenierung entsteht ein Spiel mit der Öffentlichkeit, das die Erwartungshaltung der LeserInnen, auf ein foucaultsches Vernunftswesen zu treffen, regelmäßig erschüttert. Ein überhöhtes Berufungsempfinden scheint

schreibenden Frauen historisch und durch ihre Behandlung in der Öffentlichkeit verwehrt zu sein. Wenn auch auf jeweils individuelle Art und Weise greifen beide Autorinnen politische Diskurse auf, wie etwa den der weiblichen Geschlechterrolle sowohl in der Gesellschaft als auch die Position von weiblichen Autorinnen. In ihren Texten verleihen sie diesem Motiv wirkungsvolle Stärke, indem sie, Nancy K. Millers Forderung entsprechend, einen ironischen Umgang mit der Thematik pflegen.

Diese Arbeit hat sich mit vielen verschiedenen Teilaspekten von Autorschaft im Internet auseinandergesetzt, die sicherlich auch einzeln ergiebig genug sind, um Material für weitere vertiefende Forschungen darzustellen. Wie auch schon in den entsprechenden Kapiteln thematisiert wurde, konnte weder bei Jelinek noch bei Sargnagel das gesamte Korpus an digitalen Texten erfasst werden, das weiteres Material für die unterschiedlichsten Fragestellungen beinhaltet.

Im digitalen Zeitalter erstellen Individuen, sei es mit einer Homepage oder als Profil in den Sozialen Netzwerken, Entwürfe des Selbst. Die Tendenz, dass auch AutorInnen auf diese Inszenierungspraktiken zurückgreifen und den digitalen Raum nutzen, scheint ungebrochen. So verfügt die für den deutschen Buchpreis 2019 nominierte und mit dem Ingeborg Bachmann Publikumspreis 2018 ausgezeichnete Nachwuchsautorin Raphaela Edelbauer etwa über einen YouTube-Account, auf dem sie ihr literarisches Schaffen mit Videoaufnahmen begleitet. Fiktion und Realität fallen im digitalen Raum untrennbar ineinander und sind der Beweis, dass sich die Gegenwartskultur vor allem in Inszenierungen und weniger in Werken äußert, die wiederum medial aufgegriffen werden und sich reproduzieren. AutorInnen werden zu MedienjongleurInnen, die innerhalb ihrer Inszenierung RegisseurIn und SchauspielerIn der Darstellung zugleich sind. Diesen Umstand greifen beide Autorinnen beeindruckend auf und kritisieren durch ihr intendiertes Spiel die Eventisierung und den Personenkult innerhalb des Literaturbetriebs mit einem Bewusstsein für die eigene Position – ohne sich selbst dabei auszuklammern.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: Angst. Störung. 2005. <https://www.elfriedejelinek.com/fangst.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Anruf zu Hause. Hallo, Mama? 2007. <https://www.elfriedejelinek.com/fanruf.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Eine kleine Weihnachtsgeschichte. 2005. <http://www.elfriedejelinek.com/ffarm.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Jede Stimme stimmt. 2019. <http://elfriedejelinek.com/fkapferbuch.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“). 2008. <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Kurze biographische Anmerkung. 2007. <https://www.elfriedejelinek.com/fkbioa.htm> (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Neid. Privatroman. 2007-2008. www.elfriedejelinek.com (23.9.2019).

Jelinek, Elfriede: Oh, du mein Österreich! Da bist du ja wieder! 2018. <http://elfriedejelinek.com/fodumeinoesterreich.htm> (23.9.2019).

6.2 Primärliteratur Stefanie Sargnagel

Sargnagel, Stefanie: Facebookprofil. <https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel>

Sargnagel, Stefanie: Binge Living. Callcenter-Monologe. Wien: Redelsteiner 2013.

Sargnagel, Stefanie: Fitness. Wien: Redelsteiner 2015.

Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot. Berlin: Mikrotex 2016.

Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017.

6.3 Sekundärliteratur

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 185-193.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Boyd, Danah M./Ellison, Nicole B.: Social Network Sites: Definition, History and Scholarships. In: Journal of Computer-Mediated Communication 13 (2007), S.210-230.

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 2002. S. 301-320.

Clar, Peter: Selbstpräsentation. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 21-26.

Denger, Uta: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek. In: Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 153-169.

Disselhoff, Felix: Gefällt mir! - Das Facebook-Handbuch. Heidelberg u.a.: Mitp 2012.

Dünne, Jörg/Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und Neuen Medien. München: Wilhelm Fink 2008.

Fischer, Frank: Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 271-280.

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke 2007, S. 9-30.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 196-229.

Franck, Georg: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb. In: Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen?: Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 11-21.

Gollner, Helmut: Nachdenken über Stefanie Sargnagel. Literatur und Facebook. In: Literatur und Kritik 313/511-512 (2017), S. 99-103.

Hausar, Gernot: Elektronisches Publizieren, 2007, <https://jelinetz.com/2007/05/23/gernot-hausar-elektronisches-publizieren/> (28.10.2019).

Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2000. (=Universal-Bibliothek 17624).

Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002.

Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: Politisches und feministisches Engagement. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 9-20.

Jannidis, Fotis u.a.: Autor und Interpretation. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 1-29.

Jannidis, Fotis u.a.: Einleitung. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 194-197.

Jannidis, Fotis u.a.: Einleitung. Nancy K. Miller: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 247-250, S. 249.

Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999.

Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058).

Joch, Markus York-Gothart Mix u. Norbert Christian Wolf: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung. In: Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen?: Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009. S.2-9.

Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011 (Beihefte zum Euphorion 62), S. 405-422.

Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Jürgensen, Christoph/ Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstelleri-

sche Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011 (=Beihefte zum Euphorion 62), S. 9-33.

Kampmann, Elisabeth: Literatur unmittelbar? Die schwindende Vermittlerrolle der Verlage in der Mediengesellschaft. In: Grimm-Hamen, Sylvie/Willmann, Françoise (Hg.): Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 75-87.

Kastenberger, Klaus: Medien. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 301-305.

Künzel, Christine: Einleitung. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 9-24.

Lang, Lena: Elfriede privat!? Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 12 (1. 2016). <https://www.textpraxis.net/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> (25.6.2019).

Leiprecht, Helga: Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek. In: Schreiben - fremd bleiben. Du - Zeitschrift der Kultur 59/700 (1999-2000), S. 68-70.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt Am Main: Suhrkamp 1994 (= Suhrkamp 189).

Lewald, August: In die Szene setzen. In: Lazarowicz, Klaus (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2003 (=Universal-Bibliothek 8736), S. 306-312.

Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Text + Kritik [117] ³2007, S. 3-14.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008.

Lüdeker, Gerhard Jens: Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm. Zu den autobiografischen Konstruktionen auf Facebook. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 133-150.

Meyer, Jonas Ivo: Narrative Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken. Das mediale, interaktive und dynamische Potenzial eines neuen Mediengenres. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 151-170.

Miller, Nancy K.: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S. 248-274.

Pottbeckers, Jörg: „Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken“. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman „Neid“. Vortrag gehalten beim Deutschen Germanistentag 2010 an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. <https://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-ueberhaupt-nicht-ausdrucken-medialer-uebergang-und-narratives-identitaetsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/> (29.10.2019).

Puschmann, Cornelius: Technisierte Erzählung? Blogs und die Rolle der Zeitlichkeit im Web 2.0. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Narrative Genres im Internet: theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: WTV 2012, S. 93-116.

Riedle, Gabriele: Sie nicht als Sie. In: Elfriede Jelinek. Schreiben - fremd bleiben. Du - Zeitschrift der Kultur 59/700 (1999-2000), S. 26-28.

Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= spectrum Literaturwissenschaft 47).

Simanowski, Roberto: Autorschaften und Medien. Eine Einleitung. In: Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur/152 Digitale Literatur, S. 3-12.

Simanowski, Roberto: Literatur, Bildende Kunst, Event? Grenzphänomene in den neuen Medien. In: Winko, Simone u.a. (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 621-638.

Schmidt, Jan-Hinrik: Social Media. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2. Aufl. 2018.

Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook. Inszenierung im Sozialen Netzwerk. In: Kyora, Sabine: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Poetiken der Subjektivierung. Bielefeld: Transcript 2014, S. 281-306.

Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht „Im Abseits“. In: Künzel, Christin/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 191-208.

Thiele, Antonia: Stefanie Sargnagel. Autorin. Burschenschaftlerin. Matriarchin. Rotkäppchen. Frankfurt a. M./Basel: kurz & bündig 2019.

Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=Universal-Bibliothek 18058), S.49-65.

Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust*, *Gier* und *Neid*. Marburg: Tectum 2016.

Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“. Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 235-260.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren Der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-22.

Weibel, Peter: Mediale Montagen. Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien und Subjektaussage. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek. »ICH WILL KEIN THEATER«. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2010 (=DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE 3), S. 438-445.

Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung. In: Leister, Oliver: Generation Facebook: über das Leben im Social Net. Bielefeld: Transcript 2011, S. 161-182.

Wilhelms, Kerstin: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook). Heidelberg: Winter 2017.

Winko, Simone: Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 512-533.

Zipfel, Frank: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-36.

6.4 Sonstige Quellen

Interviews mit Elfriede Jelinek

Carp, Stefanie: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. In: THEATER DER ZEIT, Mai/Juni 1996. <http://elfriedejelinek.com/fstab.htm> (23.9.2019).

Gropp, Rose-Marie: Dieses Buch ist kein Buch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.04.2007. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (8.9.19).

Ohne VerfasserIn: Habe gebetet, dass ich ihn nicht bekomme. In: Profil, 9.10.2004. <https://www.profil.at/home/habe-95051> (9.4.2019).

Publikationen von anderen AutorInnen auf der Jelinek-Homepage

Claire Felsenburg <https://www.elfriedejelinek.com/fclaire.htm> (23.9.2019).

Lotte Brainin <https://www.elfriedejelinek.com/flotte.htm> (23.9.2019).

Interviews mit Stefanie Sargnagel

Leeb, Lisa: Sargnagel: „Wahrscheinlich komme ich ins Gefängnis“. In: Subtext, 2018. <https://www.subtext.at/2018/03/sargnagel-wahrscheinlich-gefaengnis/> (25.6.2019).

Weber, Silke: Stefanie Sargnagel: „Selbstironie macht unangreifbar“. In: Zeit CAMPUS 1/2017, 1.1.2017, <https://www.zeit.de/campus/2017/01/stefanie-sargnagel-schriftstellerin-in-der-mensa-mit> (22.6.2019).

Zeitungsberichte

Bogner, David: Stefanie Sargnagel und das VICE. In Vice, 29. 10. 2013. https://www.vice.com/de_at/article/ppwe97/stefanie-sargnagel-und-das-vice-v7-n9 (25.5.2019).

Kedves, Jan: Stefanie Sargnagel: „Ich hab ein klassisches Rapper-Problem“. In: Süddeutsche Zeitung, 5.12.2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (19.5.2019).

Löffler, Sigrid: Bomben und Plakate. Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas. In: Süddeutsche Zeitung, 25.10.1995. <http://elfriedejelinek.com/floeffle.htm> (23.9.2019).

Martinek, Wolfgang: In den Wind gereimt. In: Neue Kronenzeitung, 15.2.1998. <https://www.elfriedejelinek.com/fkrone1.htm> (23.8.2019).

Ohne VerfasserIn: Gratulationen aus Österreich von Bundespräsident und den Parteien "Außergewöhnliches Lebenswerk" - "Stimme des 'anderen Österreichs'" - "Stolz auf Mürzschlagerin" - Keine FP-Glückwünsche. In Der Standard, 8.10.2004. <https://www.derstandard.at/story/1817329/gratulationen-aus-oesterreich-von-bundespraesident-und-den-parteien> (4.9.2019).

Ohne VerfasserIn: Literaturnobelpreis: Jelinek: „Spüre mehr Verzweiflung als Freude“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.10.2004. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/literaturnobelpreis-jelinek-spuere-mehr-verzweiflung-als-freude-1198277.html> (4.9.2019).

Ohne VerfasserIn: Schweigen der Attentäter. Warum entlastet Jörg Haider die "Bajuwarische Befreiungsarmee" vom vierfachen Roma-Mord? In: Profil, 21.8.1995. <https://www.elfriedejelinek.com/foberwa-.htm> (23.9.2019).

Schmitt, Richard: „Literaturreise“: Saufen und Kiffen auf Kosten der Steuerzahler. In: Kronen Zeitung, 8.3.2017. <https://www.krone.at/557951> (27.4.2019).

Spiegel, Hubert: Jelineks Internetroman „Neid“: Frauen, Männer, Klischees. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.05.2008. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/jelineks-internetroman-neid-frauen-maenner-klischees-1547082.html> (30.8.2019).

Uthoff, Jens: Autorin Stefanie Sargnagel: Urarg, urschlecht, urschade. In: taz, 15.3.2016. <http://www.taz.de/!5283294/> (30.4.2019).

Weisbrod, Lars: Stefanie Sargnagel. Der Zweizeiler als Idealform. In: Die Zeit, 26.11.2015. <https://www.zeit.de/2015/48/fitness-stefanie-sargnagel-feminismus-wien> (26.4.2019).

Weitere Quellen

Die normale Show: <https://www.youtube.com/watch?v=WPwR15u7goQ> (19.5. 2019).

Ein Sportstück. Fotos der Inszenierung von Einar Schleaf. Premiere am 23.1.1998, Burgtheater, Wien. <https://www.elfriedejelinek.com/fsport.htm> (27.8.2019).

Facebook: Newsroom. <https://de.newsroom.fb.com/products/> (21.5.2019).

Habjan, Nikolaus: Oh du mein Österreich! Da bist du ja wieder! Video, 7.9.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=O-KxifFBQ7k> (22.10.2019).

Internet Archive: Archivierung der Elfriede Jelinek Webseite, undatiert.
<https://web.archive.org/> (15.8.19).

Jurydiskussion Stefanie Sargnagel. In: Bachmannpreis 30.6. 2016.
<https://bachmannpreis.orf.at/stories/2783082/> (25.6.2019).

Stefanie Sargnagels Guccibanana-Blog: <http://guccibanana.blogspot.com> (12.11.2019).

Stefanie Sargnagels Homepage: <http://stefaniesargnagel.tumblr.com> (12.11.2019).

7. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Internetpräsenzen der beiden Autorinnen Elfriede Jelinek und Stefanie Sargnagel und fragt nach ihrer Konstruktion und Funktion. Ziel ist nicht, die beiden Schriftstellerinnen zu vergleichen, sondern zwei Exempel aufzuzeigen, was das Internet für Literaturschaffende leisten kann. Dabei stehen die Selbstinszenierungen und die Inszenierung von Autorschaft im Zentrum der Analyse, da beide Autorinnen in der Öffentlichkeit vor allem auf ihre vermeintliche Persönlichkeit reduziert werden, ihr Werk dabei in den Hintergrund rückt und es den Anschein macht, als würde diese Art der Rezeption sowie das Internet als Medium gleichzeitig zu einer intensiveren Selbstreflexivität im Schreiben führen. Bei der Untersuchung werden die medienspezifischen Eigenheiten der Internetpräsenzen erarbeitet und anschließend anhand von ausgewählten Textstellen und Interviews die digitale Inszenierung im Hinblick auf das erzeugte Autorinnenbild erfasst. Als grundlegender theoretischer Rahmen wird das Thema Autorschaft in der Literaturwissenschaft aufgezeigt sowie auch ökonomische und soziale Aspekte von Autorschaft beleuchtet. Der Inszenierungsbegriff nach Erika Fischer-Lichte fungiert dabei als Leitbegriff, da nicht nach der Authentizität der Inszenierung gefragt werden soll, sondern sich das Forschungsinteresse auf die Selbst- und Fremdbilder konzentriert, die immer konstruiert sind.