

# Elfriede Jelineks digitale Autor:innenschaft

## Eine Fallstudie zu *Neid* (2007/2008)

---

Sven Lüder

Es ist fast so, als wäre der Computer für meine Arbeitsweise erfunden, denn ich schreibe ja sehr schnell, aufgrund einer inneren Unruhe, die kaum duldet, daß ich beim Schreiben auch nur kurz unterbreche. Da schreibe ich dann oft auch sinnloses Zeug, das ich später wieder lösche. Es ist eigentlich ein mechanischer Vorgang, aber einer, der keine Mühe macht. Ich brauche das, daß es so leicht geht; und dann schreibe ich das Ganze immer wieder um, und dem kommt der Computer natürlich sehr entgegen. Man kann etwas spurlos verschwinden lassen und etwas anderes an dessen Stelle setzen. Man fühlt sich dabei wie ein Gott, der etwas erschaffen kann und es wieder wegräumt, im selben Arbeitsgang. Bis ich weiß, das kann ich jetzt so stehen lassen. Dann greift man zu und hält es fest. Jetzt wird es nicht mehr besser. So bleibt es, obwohl es tausend andere Möglichkeiten gäbe. Ich weiß nicht, ob das für jede Arbeitsweise ideal ist, für meine aber sicher.<sup>1</sup>

So bekannte es in einem 2014 geführten Interview Elfriede Jelinek, die unter den deutschsprachigen Schriftsteller:innen als eine Vorreiterin gelten darf, wenn es um die literarische Arbeit am Computer geht. Schon die frühesten Texte der 1946 geborenen Österreicherin waren – nur mit Ausnahme weniger Gedichte – auf einer Schreibmaschine entstanden, wurden also nicht erst abgetippt, sondern von Anfang an auf der Maschine erarbeitet. Bereits im Jahr 1983 konnte sie einen Schreib-

---

1 Elfriede Jelinek zitiert nach: Ingo Niermann: Interview mit Elfriede Jelinek (27.2.2014), <https://www.fiktion.cc/elfriede-jelinek/> [konsultiert am 29.3.2023].

Computer ausprobieren, den sie im ›Labor‹ ihres Mannes, dem Informatiker Gottfried Hüngsberg, vorfand. Ab 1986 besaß sie ihren eigenen Apple (Modell: IIc), auf dem mit dem Theaterstück *Präsident Abendwind* der erste eigenständige Text entstand.<sup>2</sup> Vielen ihrer späteren Texte ist die Entstehung auf einem Computer deutlich anzumerken.

Die wichtigste Plattform für die Erzeugnisse dieser ausgesprochen computer-affinen Schreibebeit ist die Homepage der Autorin. Gefragt, warum sie ihre Texte nicht auf anderen Internetseiten anbiete, entgegnete Jelinek in demselben Interview salopp: »[W]er mich lesen will, muß schon zu mir kommen.«<sup>3</sup> Ihre Homepage wurde 1996 eingerichtet – da wurde die Autorin gerade 50 – und ist seitdem, was den Aufbau der Seite betrifft, wesentlich unverändert geblieben. Seither nutzte die Autorin [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), um ihre neuen Texte ganz oder in Auszügen, für sehr begrenzte Zeit oder auf Dauer zu publizieren.<sup>4</sup> Jelinek war damit die erste renommierte Autorin, die – wie schon Delphine Klein in einem Aufsatz zu ihrer Internetseite bemerkte – eine Vielzahl von Texten »sozusagen im Selbstverlag online und kostenlos zur Verfügung stellte«.<sup>5</sup> Noch wichtiger als »eine möglichst große Verbreitung ihrer Texte« scheint dabei, Uta Degner zufolge, Jelineks »Wunsch [gewesen zu sein], gänzlich unabhängig von Vorgaben und Einschränkungen zu sein.«<sup>6</sup> Heute ist ihre Internetseite ein leicht zugängliches Archiv vor

---

2 Vgl. ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. Lena Lang: Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung, in: *Textpraxis* 12/1 (2016), 1–20.

5 Delphine Klein: Elfriede Jelinek als Selbstverlegerin. Eine parasitäre Positionsbestimmung im literarischen Feld, in: dies., Aline Vennemann (Hg.): »Machen Sie was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen, umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks, Wien 2017, 186–199, hier: 188.

6 Uta Degner: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek, in: Markus Joch, York Gothart-Mix, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, 153–168, hier: 164, Anm. 38.

allem für ihre essayistischen Texte. Grundsätzlich enthält sie aber Texte aller Gattungen bzw. zeichnet sich durch eine Gattungsindifferenz aus, wie sie allgemein für Jelineks Œuvre konstitutiv ist.

Nachdem Jelinek im Jahr 2004 den Nobelpreis für Literatur erhalten hat, wurden von ihren neuen Werken nur noch Theatertexte in Buchform publiziert – eine Ausnahme, die durch deren postdramatische Form motiviert sein dürfte. So laden die gedruckten Theatertexte, die ohne starke Eingriffe seitens der Regie nicht zu inszenieren sind, dazu ein, die Arbeit der Autorin mit dem zu vergleichen, was in den Theatern jeweils als ›neues Jelinek-Stück‹ präsentiert wird. Oberflächlich betrachtet ergeben solche Vergleiche dabei immer dasselbe: Was das Publikum in den Inszenierungen sieht, hat nur sehr bedingt etwas mit der Arbeit der Autorin zu tun. Mit anderen Worten: Die eigenständige Veröffentlichung von Theatertexten macht die Vereinnahmung sichtbar, der die Autorin im öffentlichen Raum des Theaters unterliegt.

Gegen solche Vereinnahmung, so möchte ich in diesem Aufsatz zeigen, wehrte sich Jelinek in anderen Texten auf interessante Art und Weise ganz direkt, indem sie sich als Autorin wirkmächtig dem Diskurs entzog. Im Einzelnen wird dieser Entzug durch spezifische poetische und formale Mittel erreicht; seinen markantesten Ausdruck aber findet er schon in der Entscheidung der Autorin, von der genannten Ausnahme abgesehen, nur mehr auf ihrer eigenen Homepage zu publizieren. Angedeutet ist damit die Umkehrung des Prinzips, das bei jüngeren Autor:innen zu erkennen ist, die sich zunächst im digitalen Raum einen Namen machen, in den etablierten Literaturbetrieb aber erst eintreten, nachdem sie angefangen haben, auch Bücher zu veröffentlichen.<sup>7</sup> Demgegenüber wirft Jelineks Veröffentlichungspraxis die Frage auf, ob sie nach dem Höhepunkt ihrer Karriere durch den Rückzug auf die eigene Homepage aus ebendiesem Betrieb wieder austreten wollte, obwohl sie nach dem Preis beständig weiter Texte schrieb und veröffentlichte.

Unter den auf ihrer Homepage veröffentlichten literarischen Texten sticht aufgrund der prominenten Verlinkung sowie des Umfangs der

---

7 Vgl. den Abschnitt »Inszenierte Intimität« in Paul Wolffs Einleitung zu diesem Band.

ausschließlich online publizierte Roman *Neid* hervor. Anhand dieses Textes soll Jelineks digitale Autor:innenschaft exemplarisch untersucht werden. Leitend ist dabei die Frage, inwiefern es sich bei *Neid* nicht nur schlicht um einen online publizierten Roman handelt, sondern um einen Text, dessen rein digitale Existenz an seiner Bedeutungskonstitution beteiligt ist. Im Folgenden werde ich zunächst auf formale wie mediale Besonderheiten des Textes eingehen und dabei die Publikationsgeschichte, die Textgestalt sowie einige Unterschiede in den Blick nehmen, die ein Vergleich zwischen der HTML- und der PDF-Fassung des Textes ergibt. Die dabei gewonnenen Einsichten werde ich sodann in einen Zusammenhang mit der autofiktionalen Poetik des Textes bringen, wobei sich zeigen soll, dass Jelineks Entscheidung für die Online-Publikation, statt nur äußerliches Attribut ihres Romans zu sein, mit der Intention ihres Schreibens, wie ich sie wahrnehme, intrinsisch zusammenhängt: sich fortan nicht mehr vereinnahmen zu lassen.<sup>8</sup>

### Formale und mediale Besonderheiten von *Neid*

Zunächst ist die Frage zu klären, ob bei dem rein digital existierenden Text denn auch die Textherstellungsverfahren spezifisch digitaler Natur waren. Eine genaue Untersuchung zeigt: Auf die besonderen technischen Möglichkeiten, die eine Internetveröffentlichung bietet, hat Jelinek beim Schreiben von *Neid* kaum zurückgegriffen. Dieses »kaum« möchte ich jedoch unterstreichen und darum Ralph Müller widersprechen, der meinte, dass »der Roman so wenig Interaktivität voraussetzt, dass eine traditionelle Veröffentlichung möglich gewesen wäre.«<sup>9</sup> Müller spitzte seinen Befund mit der These zu, dass die »Wahl

8 Die folgenden Ausführungen bauen auf meiner Dissertation auf und führen deren Analyse weiter. Vgl. Sven Lüder: Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek, Paderborn 2022, 239–307.

9 Ralph Müller: Narrativität vs. Interaktivität. Zur Gattungsdifferenzierung von Hyperfiction und Computergames, in: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 3/1 (2014), 24–39, hier: 29.

der elektronischen Form und des Publikationsortes Internet [...] für diesen Roman nicht notwendig« sei.<sup>10</sup> Dem möchte ich entgegenhalten, dass *Neid* nicht einfach ein Text ohne Interaktivität ist, sondern – so meine These – ein Text, der Interaktivität kalkuliert verweigert. Gerade im Bewusstsein um die technischen Möglichkeiten eines Online-Romans wird eine kooperative, gar kollektive Autor:innenschaft – zugunsten von Jelineks »Poetik des Abseits« – ausgeschlagen.

Ein erster Hinweis auf diese spezifische Poetik lässt sich der Publikationsgeschichte entnehmen. Eher einem Blog als einem Roman vergleichbar, wurde *Neid* nicht mit einem Mal veröffentlicht, sondern kapitelweise unter Angabe des Datums. Das erste Kapitel ging am 3. März 2007 online, worauf der erste literaturkritische Artikel mit einer gut einmonatigen Verzögerung aufmerksam gemacht hat.<sup>11</sup> Bemerkenswert erscheint mir, dass Jelinek das zweite *Neid*-Kapitel an eben jenem Tag auf ihrer Internetseite veröffentlichte, an dem Daniela Strigl in *Der Standard* den neuen Roman als erste besprochen hat. Natürlich ist es möglich, dass es sich dabei um einen bloßen Zufall handelt, aber die zeitliche Koinzidenz vom Erscheinen des zweiten Kapitels, das den ersten Zeitungsartikel sogleich überholt erscheinen ließ, legt nahe, dass die Autorin ein bewusstes Spiel mit den Akteur:innen ihrer öffentlichen Rezeption trieb. Der salopp formulierte Beginn dieses Kapitels stützt solche Vermutungen: »So, hier fangen wir wie neu an, oooch, wieso hier, es war grad so spannend, nein, war es nicht [...]«<sup>12</sup> Ging es Jelinek darum, die an sie gestellten Erwartungen bewusst zu enttäuschen? Auf diese Frage möchte ich später zurückkommen.

Gewiss hat Jelinek selbst die Konventionalität ihres Textes dadurch nahegelegt, dass sie ihn nicht nur auf ihrer Internetseite kapitelweise präsentiert, sondern ihn – seit dem Ende des Schreibprozesses – auch in Form eines PDFs zum Download anbietet. Welchen Status diese Datei,

---

10 Ebd.

11 Vgl. Daniela Strigl: Das Buch, das keines sein will, in: *Der Standard* (7./8. 4.2007).

12 Elfriede Jelinek: *Neid*, 2. Kapitel, 1, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid2.html> [konsultiert am 29.3.2023].

deren fixierte Textgestalt sich bequem ausdrücken lässt, aber eigentlich haben soll, bleibt offen. Ein kurze Zeit später ebenfalls auf ihrer Homepage veröffentlichter Epitext, der im Untertitel »Ein paar Anmerkungen zu ›Neid‹« verspricht, wiederholt jedenfalls einen Wunsch, der auch im Romantext selbst artikuliert wird: Man solle den Online-Roman bitte nicht ausdrucken. »Dieser Text mit Namen ›Neid‹ gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll.«<sup>13</sup> Es entspräche also der Autorinnenintention, wenn man als Leser:in die HTML-Fassung des Textes privilegiert. Dennoch ist es lohnend, auch die PDF-Fassung des Textes zu betrachten, nämlich weil sie einen Vergleich mit der Fassung der Website erlaubt, der auf einige markante Unterschiede hinsichtlich der Textgestalt und paratextueller Kommentare aufmerksam macht.

Die PDF-Fassung präsentiert den Text zusammenhängend, in lediglich sieben Kapitel unterteilt (Kapitel 1; 2; 3; 4; 5a; 5b; Cleveland, Ohio), und schließt mit einem waagerechten Strich. Die HTML-Fassung hat demgegenüber eine komplexere Struktur. Zunächst fällt ins Auge, dass es deutlich mehr voneinander abgegrenzte Kapitel gibt: insgesamt 14 (Kapitel 1; 2; 3; 4a-c; 5a-h). Ein weiterer wesentlicher Unterschied besteht in den Abbildungen, die nur hier, und zwar jeweils am Anfang und am Ende der Kapitel zu finden sind. Dabei handelt es sich um Ausschnitte aus Hieronymus Boschs Werken *Die Sieben Todsünden*, *Garten der Lüste* und *Das Narrenschiff* sowie aus dem Gemälde *Der Triumph des Todes* von Pieter Bruegel d. Ä., um Motive also, die einen Bezug zu Jelineks sogenanntem »Todsündenprojekt« stiften. Jeweils am Seitenanfang wird das Radbild der sieben Todsünden von Bosch präsentiert.

Am Rand dieses Radbildes illustrieren sieben Genreszenen die einzelnen Sünden und in dessen Mitte zeigt die Figur des auferstandenen Christi gleichsam in einem Auge auf seine Wundmale. Die Figuration

---

13 Elfriede Jelinek: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid«), <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.html> [konsultiert am 29.3.2023]. Vgl. Jelinek: Neid, Kapitel 5d, 5, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b1.html> [konsultiert am 29.3.2023].

von Gottes Auge wird durch die lateinische Inschrift unterstützt: »Cave cave deus videt« (Hüte dich, hüte dich, Gott sieht).<sup>14</sup> Bei Jelinek versteht sich diese Inschrift durch die Transponierung des Bildes auf ihre Website auch als Anspielung auf die mögliche Überwachung sämtlicher im Internet unternommener Schritte. Überdies sind in den Zwischenkreis, der in Boschs Werk die Genreszenen von der Christusabbildung trennt, bei Jelinek Seitenzahlen eingelassen, die eine Verknüpfungsstruktur auf regelmäßig nummerierte Einschübe innerhalb des Fließtextes herstellen.<sup>15</sup> Diese Verknüpfung leistet dabei kaum mehr, als man durch einfaches Blättern in einem haptischen Buch erreichen könnte. Interessant ist, dass durch die Einschübe in der HTML-Fassung eine Seitenaufteilung imitiert wird, wobei die Paginierung erheblich von der der PDF-Fassung abweicht (936 Seiten in der HTML-Fassung stehen 630 Seiten in der PDF-Fassung gegenüber).<sup>16</sup>

Bis auf eine Ausnahme sind die Seiten in beiden Fassungen gleichmäßig gefüllt. Der im Flattersatz formatierte Text weist, von den Kapiteleinteilungen abgesehen, keinerlei Zäsuren auf. Bei der Ausnahme handelt es sich um eine Seite, die nur in der HTML-Fassung auffällig gestaltet ist. Die vorherige Seite endet mit den Worten: »Doch hier, an dieser Stelle, lasse ich also ein Schlupfloch offen, da ist ein Loch im Text. Bitte füllen Sie es aus, dann merken Sie, wie schwer das geht!« Auf der nächsten Seite heißt es dann lediglich, hervorgehoben durch mehrere Leerzeilen ober- wie unterhalb: »Diese Stelle wurde absichtlich freigelassen, an meiner Stelle.«<sup>17</sup> In der PDF-Fassung fehlt dieser letzte Satz und die anderen Sätze sind in den normalen Fließtext eingefasst, der

14 Vgl. Erwin Pokorny: Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen, in: Frühneuzeit-Info 21/1+2 (2010), 35–43.

15 Vgl. Müller (Anm. 9), 29.

16 Ein seltsames Detail der Paginierung der PDF-Fassung stellt dabei die Auslassung der 7 an der Einerstelle der Seitenzahlen dar (gezählt wird also: [...], 5, 6, 8, [...], 15, 16, 1, 18, [...]). Zu kurios für die Annahme eines technischen Fehlers, unterstreicht auch diese »ausgesiebte« Sieben die besondere Symbolik der Todsünden.

17 Jelinek, Neid, Kap. 5g, 57f., <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b4.html#57> [konsultiert am 29.3.2023].

dort also kein »Loch« aufweist.<sup>18</sup> Dass die Vakatsseite nur in der HTML-Fassung eingerichtet wurde, wo es gerade keinen drucktechnischen Anlass für sie gibt, führt die mediale Differenz der beiden Fassungen ad absurdum. Was es weiterhin mit diesem »Loch« auf sich hat, wird noch deutlicher, wenn man die weiteren Textunterschiede betrachtet, die zwischen den beiden Fassungen von *Neid* bestehen.

Nur in der HTML-Fassung finden sich die paratextuellen Kommentare »Fortsetzung folgt« bzw. »Ende«, verschiedene Datumsangaben sowie ein juristischer (aber nicht bindender) Vermerk, der ein Zitieren, das nicht ausdrücklich erlaubt wurde, verbietet. Nach dem Wort »Ende« steht außerdem nur hier neben einer weiteren Datumsangabe und einer Danksagung auch noch die folgende Aufforderung: »Unvollständige oder fehlerhafte Sätze bitte (jeder für sich selbst) ergänzen bzw. korrigieren!«<sup>19</sup> Hubert Spiegel pointierte deshalb, dass das Lektorat an die Leser:innenschaft übergegangen sei.<sup>20</sup> Dies ist allerdings unzutreffend – und das nicht nur, weil der Roman, Interview-Aussagen Jelineks zufolge, durchaus professionell lektoriert wurde.<sup>21</sup> Wichtiger ist noch, dass man der Aufforderung, selbst wenn man es wollte, in der HTML-Fassung gar nicht nachkommen kann. Solange man den Roman nicht ausdruckt, ist es unmöglich, ihn zu korrigieren. Wenn man *Neid* aber ausdruckt, so würde man sicherlich die PDF-Fassung verwenden, in der – und das scheint mir die Pointe zu sein – die genannte Aufforderung zur Ergänzung und Korrektur jedoch fehlt. So gesehen, ergibt sich hier eine Analogie zu Jelineks »Schlupfloch« auf der Vakats-Seite, das sich gleichfalls

---

18 Elfriede Jelinek: *Neid*, 604, <https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf> [konsultiert am 29.3.2023].

19 Jelinek, *Neid*, Kap. 5h, 30, <https://www.elfriedejelinek.com/fneid-5b5.html#30> [konsultiert am 29.3.2023].

20 Vgl. Hubert Spiegel: Frauen, Männer, Klischees, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.5.2008).

21 Vgl. Herbert Kapfer: *Der Privatroman Neid – 36 Antworten von Elfriede Jelinek auf Fragen von Herbert Kapfer, Tonaufnahme des Bayerischen Rundfunks* (2011), <https://www.br.de/mediathek/podcast/artmix-galerie/der-privatroman-neid-36-antworten-von-elfriede-jelinek-auf-fragen-von-herbert-kapfer/31172> [konsultiert am 29.3.2023].

nur füllen lässt, wenn man es ausdrückt und das ebenso wie die Korrektur-Aufforderung jedoch ausgerechnet im PDF fehlt. Kurzum: Man wird als Leser:in von *Neid* dazu aufgefordert, sich an der Textkonstitution zu beteiligen, obwohl sie einem technisch verwehrt bleibt. Im Bewusstsein um die technische Möglichkeit von Interaktivität wird es den Lesenden versagt, sich in den Roman einzuschreiben.

Nicht nur der Paratext, auch der Text selbst weist eine Vielzahl von Unterschieden zwischen den Fassungen auf. Sieht man von einigen orthographischen Korrekturen ab, betrifft das allerdings nur das fünfte Kapitel des Romans. Hier zeigen sich in der HTML-Fassung gegenüber dem PDF diverse marginale Ergänzungen. Hat Jelinek also, wenn schon nicht den gesamten Text, so doch immerhin das letzte Kapitel häufiger überarbeitet und damit dessen rein digitale Existenz ausgenutzt? Die eingangs zitierte Interview-Aussage Jelineks, dass sie in ihrem Schreiben irgendwann einen Moment erreiche, ab dem es »nicht mehr besser« werden kann, weshalb es so bleiben soll, lässt Gegenteiliges erwarten. Tatsächlich ergibt eine textgenetische Recherche mithilfe von [www.archive.org](http://www.archive.org), dass die Überarbeitungen und Ergänzungen nicht erst auf der Homepage vorgenommen wurden, sondern schon vor der ersten Veröffentlichung des fünften Kapitels. Mithin lässt sich schlussfolgern, dass die zuletzt genannten textuellen Differenzen nur darauf zurückzuführen sind, dass die PDF-Fassung von *Neid* kurioserweise nicht den finalen Bearbeitungsstand repräsentiert, der allerdings zum Zeitpunkt des erstmaligen Uploads der Kapitel erreicht wurde. Meine Überprüfung hat ergeben, dass sich an diesem Bearbeitungsstand – von einer einzelnen Ausnahme abgesehen – nichts Wesentliches mehr geändert hat.

Bezeichnenderweise handelt es sich bei dieser Ausnahme lediglich um eine inhaltliche Ergänzung, die von aktuellen Nachrichten angeregt wurde. So hat Jelinek dem Fall von Amstetten noch eine Anspielung von fünf Sätzen gewidmet, die sie nachträglich in ihren Textkorpus montierte.<sup>22</sup> Die ungeheuerlichen Verbrechen, die an Elisabeth Fritzl und ihren

---

22 Vgl. Daniela Strigl: *Neid*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, 119–124, hier: 119f. Im Ganzen lautet die Passage: »Und hier, in Amstetten, kommt schon die nächste Tür, nein, sie kommt nicht, dafür ist sie zu schwer und

Kindern begangen wurden, kamen kurz nach der ersten Fertigstellung von *Neid*, die am 24. April 2008 erfolgte, ans Tageslicht. Schon am 1. Mai 2008 reagierte Jelinek darauf in dem separat auf ihrer Website veröffentlichten Text *Im Verlassenen*. Ungefähr zu dieser Zeit fügte sie auch ihrem Online-Roman noch die kurze Passage an einer Stelle hinzu, die um den ähnlich gelagerten Fall von Natascha Kampusch kreist.<sup>23</sup> Was immer wieder behauptet wird: dass Jelinek ständig etwas an ihrem Roman ändere, trifft also nicht zu.<sup>24</sup> Eine Überprüfung ergibt, dass die unmittelbar nach der Veröffentlichung vorgenommene Ergänzung die bislang einzige signifikante Änderung an *Neid* ist.<sup>25</sup> Auf diese Weise demonstrierte Jelinek also eine mediale Besonderheit ihres Online-Romans, ohne diese – über das einmalige Exempel hinaus – auszunutzen.

---

ungelenk, trotz ihrer Gelenke, sie trotz auf unerklärliche Weise der Schwäche des Menschen und wird, diesmal overkill, gleich 300 kg schwer gemacht, um den dahinter Eingesperrten das Leben möglichst schwer zu machen, und mit modernster Elektronik ausgestattet, im eigens ausgebauten Keller eingebaut, die Hochleistungstür, acht Hochleistungstüren, jede versperrbar, dahinter die Tochter eingesperrt und drei Kinder, die gleichzeitig Kinder wie Enkel sind, alle vier daruntergekehrt, streckenweise auf allen Vieren kriechend, denn diese Kellerräume sind nicht hoch, sie sind niedrig. So. Alle wissen es. Jetzt sind aber schon wieder wir dran. Wir haben kurz geatmet, und dann waren wir wieder dran.« Jelinek, *Neid* (Anm. 12), Kap. 4a, 64b. In der PDF-Fassung findet sich lediglich der Text vor und nach der zitierten Passage, vgl. Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 168.

- 23 Die Einfügung lässt sich ungefähr zeitlich datieren aufgrund eines am 13. Mai 2008 erschienenen Zeitungsartikels, der auf sie hinweist, vgl. Rose-Maria Groppe: Hier gilt das Wort des Vaters. Testfall Österreich: Elfriede Jelinek deutet Amstetten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (13.5.2008), 45. Jelinek hat die Fälle Fritzl und Kampusch in mehreren Theaterstücken seither ausführlich behandelt u.a. in *Die Winterreise, Tod-krank.Doc und Schnee Weiß*.
- 24 Das sagte z.B. Marcel Lepper bei einem Vortrag am 1. Dezember 2021 in Jena (»Transformation der Buchstabenrepublik: Digital Literacy als Herausforderung für die Philologien«).
- 25 Eine anderslautende Interview-Aussage der Autorin, der zufolge sie immer wieder nachträglich etwas geändert habe, kann ich nicht verifizieren. Vgl. Niermann (Anm. 1). Aus Gründen der Praktikabilität zitiere ich *Neid* daher im Folgenden nach der PDF-Fassung.

Bemerkenswerterweise enthält auch die PDF-Fassung, die nach ihrer ersten Verfügbarmachung unverändert geblieben ist, genau zwei Textbestandteile, die nur in ihr enthalten sind: Zum einen gibt es einen längeren Vergleich im fünften Kapitel, der offenbar der schon genannten Überarbeitung zum Opfer gefallen ist; zum anderen, wesentlich interessanter, einen markanten Titelzusatz: »(Mein Abfall von allem)« steht nur im PDF zwischen dem Titel und der eigensinnigen Gattungsbezeichnung »Privatroman«. Ebenso wie diese Gattungsbezeichnung, die an Eigentumsrechte, autobiographische Themen sowie die Geschichte weiblicher Autorinnenschaft denken lässt, ist auch dieser Untertitel ausgesprochen beziehungsreich und mehrdeutig. Mit der offensichtlichen Anspielung auf Rainald Goetz' Blog-Projekt *Abfall für alle* – das später bekanntlich auch in Buchform veröffentlicht wurde – wird sowohl ein (selbstironisches?) Qualitätsurteil über die Web-Publikation wie auch ein Hinweis auf den Modus »abfälliger« Rede gegeben, wobei sich, im Unterschied zu Goetz, bei Jelinek auch noch eine Variation auf die Redewendung »vom Glauben abfallen« vernehmen lässt.<sup>26</sup> Ebenso versteht sich ihr Untertitel aber auch als Anspielung auf einen Verriss von Iris Radisch, die anlässlich des Nobelpreises für Jelinek über deren Werk geschrieben hatte, es enthalte anstelle von Erfahrungen, Gefühlen und Poesie vor allem »Sprachmüll«. <sup>27</sup> Dass nur die PDF-Fassung, die als Datei heruntergeladen oder als Text ausgedruckt werden

---

26 In *Neid* werden beide Bedeutungen im Textverlauf direkt aufgegriffen: »Sie und kein anderer, liebe Mitmenschen, sind dafür verantwortlich, wenn ich eine Abfolge von Entscheidungen traf, die für mich persönlich gar nicht gut waren, dafür aber wahrscheinlich für Sie, [...] diese Entscheidungen waren doch mein Abfall von allem und jedem, und wer will schon Abfall sein, wenn er nicht muß? [...] Jetzt kann ich nicht mehr zurück.« Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 97; »Ich weiß es nicht, mir haben sie den Papiercontainer [...] entfernt [...]. Sie sehen hier die Folgen: Da ich nichts wegschmeißen kann, weil ich kein Behältnis dafür habe, muß ich alles sagen, was mir in den Sinn kommt. [...] und so schmeiße ich alles zusammen, wie es sich ja auch in meinem Körper und in meinem Geist so über die Jahre angesammelt hat, ohnehin alles nur Dreck, so kommt es aufs gleiche hinaus, ist doch egal, Hauptsache, es kommt raus.« Ebd., 309.

27 Iris Radisch: Die Heilige der Schlachthöfe, in: *Die Zeit* (14.10.2004), 44.

kann, diesen Untertitel trägt, weil nur sie einen realen Platz bei den Leser:innen von *Neid* einnimmt, indem sie sich als veraltete Fassung, mithin »Abfall« materialisiert, kann darüber hinaus als weiterer Hinweis darauf verstanden werden, dass man den Text nicht fixieren soll, weil seine Online-Existenz von Bedeutung ist. Damit möchte ich den Fassungsvergleich abschließen.

Als knappes Zwischenfazit sei festgehalten, dass *Neid*, obwohl der Text auf der Internetseite der Autorin weitgehend linear präsentiert wird, durch Abbildungen, paratextuelle Kommentare sowie die Textgestalt seine Hypertextualität zu erkennen gibt. Die Möglichkeit zur Interaktion ist dabei insofern angelegt, als sie der Leser:innenschaft bewusst verweigert wird. Das »Loch im Text« symbolisiert dabei sehr genau die Poetik der Autorin, die mit dem Titel ihrer Nobelpreisrede als »Poetik des Abseits« bezeichnet werden kann. Demnach soll die Position der Autorin leer bleiben und zugleich von niemand anderem ausgefüllt werden können – vor allem nicht – dafür möchte ich nun argumentieren – mit unseren Imaginationen darüber, wer Elfriede Jelinek ist.

## Zur Poetik des Textes

Zunächst sei festgehalten, dass die Wahl der Online-Publikation bei Jelinek nicht notgedrungen erfolgte, sondern ihr umgekehrt ermöglicht wurde, weil sie zu diesem Zeitpunkt als Autorin bereits etabliert war. Die Privilegierung einer »nicht-kommerziellen Vermittlung ihrer Werke«<sup>28</sup> verdankt sich, kurz gesagt, also ihrer Autorität sowie der finanziellen Unabhängigkeit, die ihr spätestens der Nobelpreis eingebracht hat. Schon auf der ersten Seite von *Neid* wird die damit verbundene Veränderung der Produktionsbedingungen ihres Schreibens in Erinnerung gebracht, wenn es heißt: »[I]ch verdiene ja nichts daran, und Sie verdienen es nicht besser.«<sup>29</sup> Hier wird einerseits auf die durch das Preisgeld er-

28 Klein (Anm. 5), 189.

29 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 1.

reichte ökonomische Unabhängigkeit angespielt, die es Jelinek erlaubte, ihren Roman kostenfrei zu publizieren; andererseits wird damit gleich zu Beginn ein Zweifel an der literarischen Qualität angedeutet, der angesichts der Auszeichnung irritiert und die Erwartungen nicht nur enttäuscht, sondern sichtlich brüskiert: Kann man denn etwas Besseres lesen als den neuen Roman einer Literaturnobelpreisträgerin?

Was offenbar damit gemeint ist, dass wir, die wir hier sogleich angesprochen werden, es nicht besser verdienen, wird schnell deutlich. Zwar hat der Online-Roman *Neid* durchaus eine Handlung; liest man den Text, zeigt sich allerdings nach kurzer Zeit, dass metasprachliche Kommentare in eklatanter Weise die Erzählung dominieren. Es geht offensichtlich weniger um die Geschichte der Geigenlehrerin Brigitte K., die als Protagonistin wie ein Verschnitt aus Figuren älterer Jelinek-Texte erscheint, sondern um die Demonstration eines scheiternden Erzählens. So wird in *Neid* immer wieder der Anfang einer Erzählung simuliert, von der die Autorin zuverlässig-unzuverlässig nach wenigen Sätzen wieder abkommt. Als stilkonstitutives Merkmal von *Neid* ist daher die Abschweifung zu sehen. Sie bildet das Komplement einer thematischen Unklarheit, die auch in der leitmotivischen Klage der Autorin einen Ausdruck findet, dass sie nicht wisse, was sie sagen will.<sup>30</sup> Dabei ist es der Autorin selbst bewusst, dass ihre Erzählung gescheitert ist bzw. der Anlauf zu einer Erzählung immer wieder scheitert: »Ich sage hier: ich (E. J.), das Ganze, welches ich zu schaffen versuchte, ist eine einzige Abschweifung geworden, ich weiß es selber, Sie müssen es mir nicht eigens mitteilen [...].«<sup>31</sup> Die epanaleptische Emphase unterstreicht, dass hier nicht mehr sinnvoll von einem nur abstrakten Erzählsubjekt die Rede sein kann. Das Scheitern ihrer Erzählung will bzw. muss die Autorin augenscheinlich selbst verantworten. Autofiktionale Verfahren, mit denen Jelinek schon seit langer Zeit in ihren Texten experimentiert hat, um ihre Leser:innenschaft bezüglich ihrer Imago zu verunsichern, finden sich in *Neid* damit in radikalierter Form. Was die angeführten Zitate schon andeuteten, wird durch Nennung ihrer

30 Ebd.: vgl. 9, 37, 43, 49, 56 passim.

31 Ebd., 161.

Initialen bekräftigt: Jelinek hat Wert darauf gelegt, als verantwortliche Autorin von *Neid* erkannt zu werden und inszeniert sich zugleich explizit als inkompetent und desolat, also auf eine Art und Weise, die kaum aufrichtig erscheint. Wenn sie darüber hinaus ausdrücklich festhält, was *wir* ihr »nicht eigens mitteilen müssen«, betont sie auch auf Textebene, dass Interaktion nicht gewünscht ist. Vergleichbar wird in *Neid* immer wieder ein eben nur vermeintlicher Dialog in Szene gesetzt.

Hat man die Besonderheiten digitaler Autor:innenschaft im Blick, ist bemerkenswert, dass der Abschweifung bei Jelinek in syntaktischer Hinsicht die Bevorzugung der Hypotaxe korrespondiert. Viele bisweilen prononciert überlange Parenthesen – schon im ersten Kapitel findet sich ein Satz, der sich über fast zwei Seiten erstreckt und von fünf Parenthesen unterbrochen wird – oder gar Parenthesen in einer Parenthese zerstückeln den Fließtext.<sup>32</sup> Im Vergleich zu älteren Prosawerken Jelineks, die stellenweise auch schon durch einen stark hypotaktischen Stil charakterisiert waren, ist dabei festzuhalten, dass die Parenthesen im Online-Roman auch durch den digitalen Publikationskontext motiviert sind. Hier wird durch deren Einsatz nämlich nicht nur ein mündlicher Redeverlauf imitiert, sondern auch der Rezeptionseffekt, den Hyperlinks erzeugen, sofern man ihnen folgt und damit die lineare Lektüre unterbricht. Ein Novum im stilistischen Repertoire Jelineks, das ebenfalls auf die Online-Veröffentlichung verweist, ist außerdem der Einsatz von Chatsprache mit geläufigen Abkürzungen wie ROFL, LOL oder 2L8. Das Kalkulierte des Verfahrens tritt hier besonders deutlich zutage, und zwar nicht nur weil dieser Netz-Jargon in literarischen Texten eher unüblich ist, sondern weil sich die meisten dieser Abkürzungen nur exakt einmal in *Neid* finden.

Mir hat sich beim Lesen die Frage aufgedrängt: Ist der Online-Roman absichtlich »schlecht« geschrieben? Zeigt uns Jelinek, dass wir nichts Gutes mehr von ihr verdient haben? Soll die Leser:innenschaft gar abschreckt werden – damit am Ende nicht neue Urteile darüber formuliert werden, was die Autorin hier sagen wollte? »Man hat mir vieles nachgesagt, aber das stimmt fast alles nicht«, bemerkte Jelinek

---

32 Vgl. ebd., 22f., 24.

in ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* über die interpretative Vereinnahmung, der sie in der Vergangenheit ausgesetzt war.<sup>33</sup> Wollte sie sich nun nichts Falsches mehr nachsagen lassen, indem sie einen Roman vorlegte, der mit Erzählkonventionen und literaturkritischen Normen derartig heftig bricht, dass seine Lektüre selbst für die Verfasserin des Handbuchartikels zu *Neid* offenbar eine solche Qual darstellte, dass sie sein Ende »erlösend[]« empfand?<sup>34</sup> Festhalten lässt sich auf jeden Fall, dass die durchweg negative selbstreferenzielle Kommentierung des Schreibprozesses im Roman großen Stellenwert erhält. Dabei führt der Text auch Gründe an, weshalb er als Erzählung scheitert. So kommt die Autorin in *Neid* direkt darauf zu sprechen, weshalb es ihr nicht gelingt, ihre Erzählung von Brigitte zu entfalten:

Also erzählen kann ich deswegen noch lang nicht von ihr, dieser Person, nur weil Sie das von mir wünschen, wie soll ich denn auch erzählen lernen, wenn mir keiner was erzählt, da ich ja keine Erfahrungen mache [...]. Ich kann nur von Dingen sprechen, die allgemein bekannt sind, denn andre erfahre ich ja nicht, für eine Erzählung reicht das nie im Leben, eine Erzählung können Sie also AIS von mir nicht verlangen [...].<sup>35</sup>

Das Scheitern der Erzählung wird also darauf zurückgeführt, dass es der Autorin verwehrt ist, Erfahrungen zu machen. Ob das ironisch zu verstehen ist oder nicht, möchte ich vorerst offenlassen. Zunächst ist wichtig zu wissen, dass die Erfahrungsarmut bzw. der vollkommene Erfahrungsmangel, den sich die Autorin bescheinigt, in einen größeren Motivzusammenhang eingelassen ist. Als Ursprung davon wird immer wieder auf eine Angststörung verwiesen, die es ihr unmöglich macht, das Haus zu verlassen. Die Autorin habe »Angst, [s]ich von der Stelle zu bewegen [...]«. <sup>36</sup> Sie fürchte sich vor allem, gerate leicht in Panik, habe ja

33 Elfriede Jelinek: *Im Abseits*, <https://www.elfriedejelinek.com/fnobel.html> [konsultiert am 29.3.2023].

34 Strigl, *Neid* (Anm. 22), 119.

35 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 200, 203.

36 Ebd., 11.

immer Angst.<sup>37</sup> Aufgrund dieser Angst könne sie nicht wegfahren,<sup>38</sup> um selbst Erfahrungen zu machen, oder sich mit anderen Menschen treffen, um von deren Erfahrungen zu hören:

Ich habe kaum je über Wien geschrieben, weil mir graust, aber vor allem andren graust mir auch. Wie soll man schreiben, wenn man nirgends anstreifen mag? Es geht nicht. Und trotzdem gebe ich mir immer wieder einen Ruck und sage was. Und es ist Ihnen, wie alles, egal.<sup>39</sup>

Handelt es sich lediglich um eine fiktionale Selbstinszenierung, wenn sich die Autorin so krank und verletzlich präsentiert? Das ist nicht so leicht zu sagen. Immerhin hatte Jelinek zu diesem Zeitpunkt tatsächlich ihre Teilnahme an verschiedenen öffentlichen Auftritten, etwa der Verleihung des Nobelpreises, mit der Begründung einer »sozialen Phobie« abgesagt.<sup>40</sup> In *Neid* wird diese soziale Phobie motivisch ausgeweitet: Ihre Krankheit hat die Autorin zu einer gesellschaftlich Ausgeschlossenen gemacht, die nicht reisen, ja, die überhaupt nicht mehr am gesellschaftlichen Leben teilhaben kann. Ihren bedenklichen Zustand führt die Autorin nun auf die Ablehnung zurück, die sie mit ihrem Werk erfahren hat:

[...] weil mir für mein Schreiben, das sich eine Gegenleistung von Ihnen erhoffen könnte, stattdessen so oft wehgetan worden ist, daß ich jetzt gar nichts mehr kann, nicht sitzen, nicht stehen, nicht liegen, und das ist allein Ihre Schuld.<sup>41</sup>

Erst die Einsicht in die geschilderte Lebenssituation der Autorin macht über die rudimentäre Handlungsebene hinaus verständlich, was es mit

---

37 Vgl. ebd., 52, 244, 272.

38 Vgl. ebd., 40.

39 Ebd., 322.

40 Schwedische Akademie, Elfriede Jelinek – Facts (2004), <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/facts> [konsultiert am 29.3.2023].

41 Jelinek, *Neid* (Anm. 18), 468.

dem titelgebenden Neid auf sich hat. Blieb dieser im ersten Kapitel noch unerwähnt, heißt es zu Beginn des zweiten Kapitels: »O wie ich die Lebenden beneide, so, jetzt ist es raus, dafür das Ganze, ich beneide die Lebenden! [...] ach, wäre ich doch eine von ihnen! Ich bin es nicht.«<sup>42</sup> Mit dem in der Folge leitmotivisch wiederholten »Neid auf die Lebenden« wird die Gefühlshaltung jener vom Leben ausgeschlossenen Kranken gegenüber den gesunden Anderen gefasst. Nach Lust und Gier ist Neid das dritte Todsündenmotiv, welchem Jelinek ein eigenes Werk gewidmet hat. Im Unterschied zu den ersten beiden wird diese Sünde als ambivalentes Motiv ausgestaltet. Dem korrespondiert, dass Neid auch allgemein als zweischneidige Empfindung gilt. So wird häufig zwischen der negativ bewerteten Missgunst und einer konstruktiven Form des Neids differenziert, bei der die Erkenntnis, in einer schlechteren Position als Andere zu sein, ein Ausgleichsbestreben initiiert. Vergleichbar schwankt auch der von der Autorin formulierte Neid zwischen einer Klage über das mit ihrer Angst und Krankheit verbundene Unvermögen und einer Anklage von vermeintlich Schuldigen. Solche Ambivalenz bewirkt, dass man als Leser:in verunsichert wird, wie die Autorin am besten zu verstehen ist: Soll man sie nun bemitleiden oder muss man sich eher vor ihr in Acht nehmen? Ist *Neid* eine Krankengeschichte oder eine Invektive an die Adresse ihrer Kritiker:innen?

Wenn die Autorin festhält, »keinen Platz auf der Welt« zu haben, greift sie einen literarischen Topos auf.<sup>43</sup> Allerdings steht diese Einsicht bei ihr, im Unterschied zu anderen Schriftsteller:innen, nicht als Fazit eines unglücklichen Lebens vor dem Freitod. Vielmehr führt sie hier zu einer denkwürdigen Zwischenform, die zu ihrer Empfindung passt, lebendig tot zu sein. Dass sie »plane, selber vollständig zu verschwinden«,<sup>44</sup> ist entsprechend nicht als Suizidwunsch misszuverstehen, sondern als Ausdruck ihres Versuches zu deuten, sich dem Diskurs zu entziehen:

---

42 Ebd., 68.

43 Ebd., 111.

44 Ebd., 157; vgl. 337.

Aus Neid auf die Lebenden verschwinde ich jetzt in das Zwischenreich der Scheintoten [...]. Ich bleibe demnach genau dort, wo ich bin, nur sehen können Sie mich nicht mehr. So würde ich Verschwinden definieren [...]. Woanders kann ich nicht hin. Also muß wohl dieser Kritiker meines armen Werks gehen, wie ich ihm bereits anschuf, oder nicht mehr in der Zeitung schreiben, das verbiete ich ausdrücklich [...].<sup>45</sup>

Das Verschwinden der Autorin zielt also darauf ab, von den Kritiker:innen ihres Werks nicht mehr erreicht werden zu können. Will man dies anerkennen, erscheint auch das kalkulierte schlechte Schreiben, das im Roman vorgeführt wird, motiviert. Demnach geht es für die Autorin darum, sich dem Publikum und den Kritiker:innen endgültig zu entziehen. Entsprechend wird die Selbstverortung ›im Abseits‹, die Jelinek in ihrer Nobelpreisrede vorgenommen hatte, in *Neid* konsequent affirmiert:

dies hier schmeiße ich Ihnen vor die Füße, wischen Sie meine Kotze gefälligst selber weg, wenn Sie sich vom Gestank belästigt fühlen, aber bedenken Sie: Das ist meine insgesamt Existenz, die Sie da wegputzen, sie ist immer im Abseits gewesen, schon bevor Sie sie zur Kenntnis genommen haben[.]<sup>46</sup>

Vulgäre Aggressionen werden in *Neid* ebenso deutlich wie erlittene Kränkungen artikuliert. Ambivalent werden auf diese Weise heftige Gefühlsregungen vermischt. Dabei lässt sich deuten, dass die Nutzung einander ausschließender Sprachregister darauf abzielt, dass sich kein kohärentes Bild von ihr als Autorin mehr einstellen kann. Ebendies macht sie an einer Stelle explizit:

Was glauben Sie, warum ich das alles hier mache? Damit mir niemand mehr was tun kann! So einfach ist das. Ich bleibe im Verborgenen, damit Sie mich nicht finden und mir nichts antun können. Also hier lege ich einmal keinen Wert auf das Beschreiben, hier nicht, denn es geht

---

45 Ebd., 198.

46 Ebd., 344; vgl. 514.

Sie nichts an, wie ich mich fühle, hier werden Sie gewiß nichts finden, das einem Gefühl auch nur ähnlich schaut [...].<sup>47</sup>

Der Eindruck, dass *Neid* kalkuliert schlecht geschrieben ist, darf sich bestätigt sehen. Demnach liegt diesem Kalkül der Versuch zugrunde, sich gegenüber der Kritik zu immunisieren. Ihr Text soll offenbar keiner weiteren Rede wert sein. Schon im ersten Kapitel hielt sie in diesem Sinne fest:

[E]s ist für den raschen Verzehr, aber es ist total ungenießbar, das werden Sie bereits gemerkt haben, oder sagen wir besser: zum alsbaldigen Verfall, am besten wäre es, die Zeilen lösten sich unter meinen Fingern auf, wie Tricktinte [...].<sup>48</sup>

Auch die Entscheidung für die Online-Publikation des Textes wird durch den Wunsch der Autorin motiviert, zu verschwinden:

Sie werden nur einen Fingerabdruck abgeben, das lx, das Kreuzerl dort oben rechts erwischen, und schon bin ich weg, ich bin weg, verschwunden, und mit mir mein Textkörper, durch den ich leben muß und er durch mich, ich Arme, ich muß ja gar nicht, Sie erhalten mich dort, aber ich will nicht, es passiert nichts, es passiert auch mir nichts, und jetzt haben Sie mich ganz entfernt, wunderbar, genau das hab ich mir mein Leben lang gewünscht, und Sie ermöglichen es mir, endlich weg zu sein, ich danke Ihnen! Ein Buch hätten Sie zahlen müssen und eigens in den Papiermüll schmeißen, hier können Sie mich total rückstandslos entfernen, aaah!<sup>49</sup>

Die Autorin provoziert ihre Leser:innen also mit der Absicht, sie verschwinden zu lassen – ganz einfach, indem sie auf das »Ix« rechts oben im Browserfenster klicken. Wird die Autorin dann aber wirklich »total rückstandslos« entfernt sein, einfach dadurch, dass wir ihren Text

---

47 Ebd., 536.

48 Ebd., 36.

49 Ebd., 42.

schließen? Werden wir nicht doch ein Bild von ihr im Kopf behalten, auch wenn wir ihren Online-Roman ›verschwinden‹ lassen?

Es wäre der normale Rezeptionsmodus, beim Lesen eine Imago der Autorin zu formen, welche die Kohärenz einer Lektüre sichert, indem diese Imago einen etwa ›wissen‹ lässt, welche Aussagen authentisch zu verstehen sind und welche inszeniert erscheinen, welche ernst zu nehmen sind und welche ironisch. Wie aber soll man diese Entscheidungen angesichts von Jelineks autofiktionalem, höchst ambivalentem Text noch treffen? *Neid* ist der Roman einer Nobelpreisträgerin, die alles daransetzte, uns zu überzeugen, dass sie nicht erzählen kann. Ob die Klage der Autorin ein ironisches Element darstellt, das das Missverständnis einiger ihrer Kritiker:innen verdeutlichen soll, oder umgekehrt, ob die Anklage ihrer Kritiker:innen als verzweifelter Ausdruck erfahrener Kränkungen angesehen werden muss – wer wollte darüber urteilen? Meiner Ansicht nach haben die autofiktionalen Verfahren, die Jelinek in *Neid* radikaler denn je eingesetzt hat, zum Ziel, kein Bild mehr von der Person der Autorin aufkommen zu lassen. Auf diese Weise meinte sie wohl wirklich, verschwinden zu können. Was die Untersuchung der Form des Textes ergeben hat, dass *Neid* auf kalkulierte Weise Interaktivität verweigert, lässt sich darum auch auf die Deutung übertragen: Die Stelle der Autorin bleibt leer und soll zugleich von niemand anderem ausgefüllt werden. *Neid* sperrt sich gegen Vereinnahmung.

## Schluss

Durch die Veröffentlichung ihres Online-Romans *Neid* auf der eigenen Homepage hat Elfriede Jelinek ihre digitale Autorinnenschaft auf bemerkenswerte Weise praktiziert. Von der Form her betrachtet finden sich verschiedene Hinweise auf ein Bewusstsein von den technischen Möglichkeiten des Digitalen, das sich jedoch gerade durch die Verweigerung von Interaktivität auszeichnet. Gerade diese Einsicht erlaubt es, einen Interpretationsansatz für den komplexen autofiktionalen Text aufzustellen. Demnach hat Jelinek in *Neid* ihre Poetik des Abseits vollends ins Werk gesetzt, indem ihr Text nicht nur bewusst Erwartungen

enttäuscht, sondern dies auf so ambivalente Art und Weise tut, dass die verbreiteten Vorstellungen, die man sich von der Autorin macht, durchkreuzt werden. Auf diese Weise radikalisierte Jelinek einen auktorialen Entzug, mit dessen formaler und poetologischer Gestaltung sie schon in früheren Werken experimentierte. Ein kohärentes Autor:innensubjekt lässt sich hier nur noch gegen große Widerstände konstruieren, was erklärt, wieso es kaum zu feuilletonistischen Besprechungen oder literaturwissenschaftlichen Interpretationen des Textes gekommen ist.

Die weithin ausgebliebene Rezeption des ersten Romans Jelineks nach Erhalt des Nobelpreises kann im Licht der hier vorgenommenen Analyse als Ziel einer Poetik verstanden werden, die sich im Kern gegen Vereinnahmung wendet. In konsequenter Fortführung der Überlegungen, welche die Autorin in ihrer Nobelpreisrede entfaltet hat, eröffnete *Neid* eine neue Werkphase, die als Reaktion auf die Rezeption ihrer Werke in den Jahrzehnten zuvor begriffen werden kann. Spätestens seit dem Roman *Die Klavierspielerin* (1983) standen Jelineks Texte immer wieder im Zentrum erbitterter Kontroversen zwischen ihren Anhänger:innen, die in ihnen große Kunst mit formal innovativem Anspruch erblickten, und den Kritiker:innen, die dem Werk nicht selten absprachen, überhaupt künstlerischen Status zu haben. Autobiographische Lesarten sorgten in diesem Streit für oder gegen das Werk dabei immer – und zwar in einem Maße, wie das männlichen Autoren sicher nicht widerfahren wäre – für eine Thematisierung der Person, welche einer nüchternen Analyse der literarischen Form häufig im Wege stand. Eben dieser Rezeptionshaltung, die sich durch die erhöhte Aufmerksamkeit aufgrund des Preises sogar noch verstärkte, kommt der Text mit seiner Strategie eines auktorialen Entzugs zuvor. Dabei demonstriert *Neid* eine Unabhängigkeit von literaturkritischen Normen und Vorgaben, die Jelinek ohne die Möglichkeit, auf der eigenen Website zu publizieren, schwerlich hätte erreichen können.

Dass das große öffentliche Interesse an der Person der Autorin, das in einer eigentümlichen Konkurrenz zu dem an ihrem Werk steht, noch immer nicht verfliegen ist, zeigte die Ankündigung und literaturkritische Aufnahme zweier kürzlich erschienenen Werke. Zum einen hat Claudia Müller mit *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* einen

Dokumentarfilm über die Autorin gedreht, zum anderen hat der Rowohlt-Verlag das erste Mal seit dem »Unterhaltungsroman« *Gier* (2000) mit *Angabe der Person* wieder ein Buch von Jelinek im Hauptprogramm veröffentlicht. Für das Marketing beider Werke hat das Versprechen auf neue biographische Einblicke dabei sichtlichen Wert gehabt: Was der Film schon durch sein Genre versprach, wurde für das Buch durch seine Ankündigung als »Lebensbilanz« der Literatur-Nobelpreisträgerin<sup>50</sup> erreicht. Sollte Jelinek aus ihrem selbst gewählten Abseits im November 2022 wieder auftauchen?

Beschäftigt man sich mit den beiden genannten Werken, wird schnell klar, dass dem nicht so ist. So handelt es sich bei Müllers Film im Wesentlichen um eine Montage von Video-Materialien, Interviews und Fotos, die illustrativ-assoziativ von bekannten Schauspieler:innen vorgetragene Ausschnitte aus einigen von Jelineks literarischen Texten bebildern. Der Rückzug aus der Öffentlichkeit im Jahr 2004 erscheint auch hier als deutliche Zäsur: Folgte der Film Jelineks Leben bis dahin ausführlich und chronologisch, so endet er recht plötzlich mit einem schwarzen Bildschirm, auf dem die nach dem Nobelpreis erschienenen großen Texte in Form einer umfangreichen Liste nur mehr genannt werden. Dass mithin die letzten 18 Lebensjahre der Autorin sichtbar ausgeblendet werden, hat Kritiker:innen nicht davon abgehalten, zu behaupten, dass der Film »der Nobelpreisträgerin ungeheuer nah kommt«.<sup>51</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit *Angabe der Person*, das als autobiographisches Buch gelabelt und verstanden wurde, wiewohl schon der erste Satz dem thematischen Vorwurf der Steuerhinterziehung entgegenhält: »[...] ich entziehe mich lieber selbst, bevor ich etwas hinterziehe«.<sup>52</sup> Wie wenig sich der Text formal von den so regelmäßig erschienenen Theatertexten abhebt, für die Jelinek, wie eingangs

---

50 <https://www.rowohlt.de/buch/elfriede-jelinek-angabe-der-person-9783498003180> [konsultiert am 10.4.2023].

51 Eva Marburg: Ein Kind der Toten, in: Nachtkritik (16. November 2022), [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=21685:elfriede-jelinek-die-sprache-von-der-leine-lassen&catid=640:filme&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=21685:elfriede-jelinek-die-sprache-von-der-leine-lassen&catid=640:filme&Itemid=100190) [konsultiert am 10.4.2023].

52 Elfriede Jelinek: *Angabe der Person*, Hamburg 2022, 7.

erklärt, eine Ausnahme in ihrer sonst ausschließlich digitalen Veröffentlichungspraxis machte, wurde darüber hinaus dadurch demonstriert, dass auch bei *Angabe der Person* die erste Inszenierung nicht lange auf sich warten ließ.<sup>53</sup>

Die beiden Beispiele zeigen, dass Jelineks einzigartige Sprache noch immer, wie Gabriele Riedle schon 1988 provokant beklagte, »heim ins Leben geholt werden [soll].«<sup>54</sup> Doch wie sehr danach auch verlangt wird – die Autorin selbst widersteht dem Bedürfnis, eine biographische Abkürzung zum Sinn ihrer herausfordernden Werke zu liefern. Charakteristisch für Jelineks Poetik ist dabei, dass ihr Widerstand nicht die Form eines auktorialen Machtwortes hat, sondern durch ungleich ambivalentere formale, poetische wie mediale Verfahren in Szene gesetzt wird. Die Entscheidung für die Online-Publikation ihrer Texte ist Teil dieser künstlerischen Strategie, sich nicht vereinnahmen zu lassen. Zugleich – und damit lässt sich vorerst ein Schlusspunkt unter das Kapitel ihrer digitalen Autor:innenschaft setzen – hat aber auch Jelineks Entscheidung, ihre Texte nicht mehr drucken zu lassen, eine intim anmutende Konnotation, die einem einfachen Verständnis dieser Veröffentlichungspraxis im Wege steht. Demnach ist Jelineks Homepage nämlich nicht nur ein digitales Medium, das der Autorin eine publizistische Unabhängigkeit sicherte, sondern *war* auch ein Gemeinschaftsprojekt. Jedenfalls macht eine auf der Startseite ergänzte knappe Widmung an Jelineks verstorbenen Ehemann inzwischen deutlich, dass sie diesem auch in ihrer Arbeit viel verdankte. So viel, dass die gemeinsam gestaltete Website mit dem Ereignis seines Todes zu ihrem Abschluss gekommen zu sein scheint: »Diese Homepage wurde erstellt und betreut von Gottfried Hüngsberg. 22.11.1944 – 2.9.2022. Danke!«<sup>55</sup>

---

53 Schon am 16.12.2022 erlebte Jossi Wielers Inszenierung am Deutschen Theater Berlin ihre Uraufführung.

54 Gabriele Riedle: They call her Elfie, in: *Literatur Konkret* 12 (1987/88), 6–9, hier: 8.

55 <https://www.elfriedejelinek.com/> [konsultiert am 29.3.2023].

