

Mit Worten komponieren als wären es Töne – Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen.

Claude Lévi-Strauss schrieb seinen Bericht über die Reisen in Brasilien 1935–1938 und veröffentlichte das nach den Sätzen der Sonatenform und Symphonie gegliederte Manuskript 1955 unter dem Titel *Tristes Tropiques*. Theodor W. Adorno, der von sich sagte, er sei „der Fiber nach Musiker“,¹ betitelte einige seiner Schriften über Musik mit *Dissonanzen*, *Klangfiguren*, *Quasi una fantasia*, *Moments musicaux* und *Impromptus*. Diese Titel schienen für ihn eine Art Auslöser für eine quasi improvisierende, ‚musikalische‘ Freiheit zu sein, so als hätte er sich in seinem, von Logik, strengen Strukturprinzipien und Formgesetzen geprägten Denken, das selbst in stundenlangen freien Vorträgen die Gesetze der Grammatik virtuos einhielt, einen Freibrief für ein freieres Sprechen ausstellen wollen. Der rasche Übergang von der freien Atonalität in die Dodekaphonie veranlasste ihn als Komponisten, im Vorwort der Ausgabe seiner Lieder zu schreiben: „Man sollte auch in der Musik einmal darüber nachdenken, warum die Menschen, sobald sie wirklich ins Offene kommen, das Gefühl produzieren: da muss doch wieder Ordnung her – anstatt aufzuatmen...“.² Und Offenes als Aphorismen, Gedankensplitter und kurze Eindrücke wie die Notate im Skizzenbuch eines Komponisten finden sich ja auch in seinen *Minima Moralia*.

Elfriede Jelineks musikalische Ausbildung in den Instrumenten Klavier, Gitarre, Blockflöte, Violine, Viola, Orgel und das Kompositionsstudium verankerten Kenntnisse der musikalischen Formenlehre schon früh und tief in ihrem Bewusstsein. Die außerordentlich intensiven Musikstudien haben ihre Identität offenbar in den Zeiten größter Sensibilität für Prägungen stark geformt. Entscheidend für ihren musikalischen Ausdruck war zweifellos auch die Vorliebe für die Orgel, ein Instrument, das strukturelles Musizieren erfordert und eine Disposition der musikalischen Ereignisse, die der Spieler wie ein Dirigent das Spiel des Orchesters zu gestalten hat. Die stets mit organisierendem Bewusstsein zu formende Musik des Organisten unterscheidet sich vom Musikerlebnis eines Sängers, der etwa im Wagner-Gesang nach der Forderung des Komponisten eine Selbstentäußerung vollziehen sollte und vor allem in freier Improvisation auch liminale Bewusstseinszustände erleben kann. Die Singstimme verfügt überdies über eine Freiheit, zwischen Kulturklang und Kreaturklang zu changieren, deren sich Jelinek erst in Kooperation mit Olga Neuwirth in *Bählamms Fest* bediente. Jelineks offene Neugier auch auf neue Kompositionstechniken und Entwicklungen in der Musik ihrer Zeitgenossen hat ihr ein breites Spektrum an musikstrukturellen Formen erschlossen, und ihre eigenen Kompositionen lassen die Fähigkeit erkennen, sich in Musik formal auch meisterhaft ausdrücken zu können.

Dass Jelinek dann doch in der Sprache ihr zentrales Ausdrucksmedium fand, mag auch an ihrem Ethos gelegen haben, mit gesellschaftlich wirksamen Botschaften aufs sozialpolitische Bewusstsein ihrer Zeitgenossen einzuwirken, was an zahlreichen ihrer Texte deutlich wird, mit besonderem Appellcharakter wohl an *Die Schutzbefohlenen* 2013. Da ihre Musikausbildung ganz auf ein ‚hochkulturelles‘ Repertoire abzielte, konnte der rebellische Gestus der Rock- und Pop-Musik nicht ihr Metier werden. Eine Möglichkeit, die aus der Ausdruckskraft der Musik

¹ Gespräch mit Verf. im Juli 1969

² Theodor W. Adorno, *Kompositionen*, Bd. 1, Lieder für Singstimme und Klavier, Musik-Konzepte Partituren in der edition text+kritik, München 1980, S. 7

geschöpfte Energie und das tief verwurzelte musikalische Wissen zu verbinden mit dem Protestimpuls, der auf eine Veränderung der Gesellschaft abzielt, entwickelte sie im Schreiben von ‚Bewusstseinsströmen‘, und mit den Protagonisten des *stream of consciousness*, Leo Tolstoi, James Joyce und Virginia Woolf verbindet Jelinek ja auch eine markante literarische Verwandtschaft. Die radikal personale Narrationstechnik erschloss auch für Jelinek die Freiheit der Assoziation als Freudschen Königsweg zum Unbewussten, der nicht nur individuell, sondern auch kollektiv verdrängte Konflikte aufzulösen helfen kann. Die Grenzen von Kulturen und Weltanschauungen zu überschreiten war und ist ein Ziel, dem sich Claude Lévi-Strauss mit einer Wahrnehmung des ‚wilden Denkens‘ und der fantasievollen, improvisierenden Kombinatorik der ‚Bricolage‘ annäherte. Die freie Assoziation und das Changieren zwischen unterschiedlichen Ebenen von Wahrnehmung und Ausdruck ließ sich so kombinieren mit dem Fluss ‚unendlicher Melodien‘.³ Wie diese sich in der Melodieteilung auf verschiedene Instrumente verteilen und mit ihren wechselnden Klangfarben unterschiedliche Charaktere annehmen, so wechseln in Jelineks Sätzen Wörter subkutan ihre Bedeutungen, Sprecher verschiedene Positionen, und der Gestus wechselt seine soziale Identität.

Mit Richard Wagners „Waldweben“⁴ hielten die in der romantischen Spielfigur vorgeformten Klangflächen Einzug in die westliche Kunstmusik und erlangten immer größere Bedeutung bis hin zur Minimal Music und zur meditativen Musik mit ihrer bewusstseinsverändernden Wirkung. Jelinek komponierte „Textflächen (das Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen! Das wird man bitte noch sagen dürfen!“⁵ In ihnen wendet sich der Bewusstseinsstrom an eine kognitive Wahrnehmung, während der permanente Redefluss sich an seine Redemacht klammert, Widersprüche selbst einschließt, um Unterbrechungen und Argumente von außen, sollten sie etwa aufkommen, zu übertönen und die Rezipienten zu überzeugen, überreden, vereinnahmen sucht.

Jelineks Sprachkunst verwendet etwa hundert verschiedene rhetorische Stilmittel, Figuren bzw. Tropen, um auch die verbalen Kunstmittel der Formgestaltung voll auszuschöpfen. In diesen rhetorischen Stilmitteln finden sich zahlreiche Analogien zu musikalischen Figuren, die sehr häufig zur Anwendung kamen in der Barockmusik, mit der Jelinek sich in ihrem Klavier- und Orgelstudium intensiv beschäftigte. Die Semantik der musikalisch-rhetorischen Figuren wie die *Circulatio*, *Emphasis*, *Extensio*, *Interrogatio*, *Klimax* und *Transitus*⁶ überträgt Jelinek mediengerecht in ihre Sprache. Das Umkreisen eines Gedankens wie in der *Circulatio* bedient sich nicht nur der Wiederholung derselben Silben oder Wörter, sondern erschließt mit minimalen Varianten wie in der Minimal Music auch weitere Bedeutungen. Das Wiederholungsprinzip, das die *Emphasis* kennzeichnet, dient zu einer zwischen Selbstaffirmation – auch und gerade von falschen bzw. ideologisch geprägten Positionen – zwanghafter Selbstvergewisserung und einhämmerndem Überzeugungswillen flottierenden Funktionen. In der *Interrogatio* zeichnen Fragen, auch rhetorische Fragen die Sprachmelodie

³ Von Richard Wagner in *Zukunftsmusik* 1860 geprägter Terminus.

⁴ Richard Wagner, *Siegfried*, II. Akt

⁵ Elfriede Jelinek In: *Textflächen*, 2013, www.elfriedejelinek.com/ [03.01.2017]

⁶ *Circulatio*: eine kreisförmige Figur steht für eine kreisförmige, umzingelnde Bewegung, aber auch für Herrschaft, Krone. – *Emphasis*: die Wiederholung einer Gruppe von Figuren bekräftigt eine Aussage. – *Extensio*: ein Dissonanzklang wird über die normale Dauer (als Durchgang) ausgedehnt. – *Interrogatio*: eine aufsteigende melodische Figur kennzeichnet eine Frage. – *Klimax*: mehrfache, gesteigerte Wiederholungen führen auf eine höheren Stufe. – *Transitus*: eine Durchgangsdissonanz verbindet Konsonanzen. Vgl.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Figur_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Figur_(Musik)) [04.01.2017]; s. auch: Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber, ⁷2016

nach. Wie das Drama mit seinem dramaturgischen Zentrum, so sucht die Klimax als musikalische Figur in kleinerem Zusammenhang eine Steigerung mittels intensivierten Wiederholungen zu erzielen. Zwischen zwei Konsonanzen wirkt eine Dissonanz als Transitus, als ein Übergang, der die Spannung für eine kurze Dauer erneuern kann – in Texten erscheint dies als kurze Irritation, wie ein Ausrutscher in eine andere Argumentations- oder Stilebene.

Die musikalischen Techniken der Imitation, Fortspinnung, Variation, Sequenz und Repetition sind in Jelineks Texten zu beobachten, wo sie sie in die Sprache überträgt mit Alliteration, Assonanz, Repetitio, Anapher, Epipher, Parallelismus, Paronomasie und mit durch Flexionen und Affixe veränderten Wortstämmen.

Einige von Jelineks intertextuellen Texten,⁷ vornehmlich die, die schon im Titel auf andere Texte verweisen wie *Winterreise*, *FaustIn and out*, *Der Tod und das Mädchen*, *Rein Gold* u.a. lesen sich streckenweise wie Charaktervariationen⁸ über vorgegebene Themen. Auch hier sind die musikalischen Vorbilder wie Bachs *Goldberg-Variationen*, Mozarts *Ah! Vous dirais-je maman* oder Beethovens *Diabelli-Variationen* bei der Autorin als bestens bekannt vorauszusetzen. Da die Sprache, sofern sie noch an ihre Mitteilungsfunktion gebunden ist, über weniger Freiheiten verfügt als die atonale Musik, gehorchen bei Jelinek auch ausufernde Varianten der zu vermittelnden Botschaft ihres kritischen Sujets. Umso freier florieren spielerische Ableitungen von Wörtern mit ähnlichen Wortstämmen, die auch kontroverse Inhalte scheinhaft, formal zusammenzwingen können.

Die seit dem späten Wagner vor allem im *Parsifal* voll ausgeprägte Variantentechnik, die die Leitmotive situativ anpasst an die Entwicklungen der Charaktere bzw. an die im Handlungsverlauf veränderten Bedeutungen von Befindlichkeiten und Zeichen, ermöglicht eine optimale musikalisch-semantische Dramaturgie, die nach Wagners Vorstellung das konkrete Entwicklungsstadium ans Gefühlsverständnis des Zuschauers vermitteln kann.

Jelinek verarbeitet Textbausteine mit Leitmotivfunktion so, dass sie durch ihre, oft auch rhythmisch strukturierte Wiederkehr fast wie ein Ostinato wirken (am markantesten wohl im „Geld“-Ostinato in *Die Kontrakte des Kaufmanns*⁹) – wo schon ein Orgelpunkt in geschriebener Sprache nicht nachzubilden ist.

Das dramaturgische Prinzip der Kontrastbildung, das einen Konflikt zwischen den Antagonisten ermöglicht, wird in der Sonatenform vertreten durch gegensätzlich geformte Motive: nach einem ‚männlichen‘ und wird ein ‚weibliches‘ Kontrastmotiv exponiert und thematisch-motivisch durchgeführt. Bei Jelinek erfolgt eine ähnliche Verarbeitung anhand der Textbausteine, die wie Beethovens Motive fast bis zur Unkenntlichkeit aufgesplittert und mit Bruchstücken der Kontrastmotive durchsetzt werden. Bei den klassischen Komponisten führt eine Reprise die Kontrastpartner wieder harmonisch zusammen, ehe die Coda einen versöhnenden Abschluss bildet. In Jelineks Texten wird einem solchen

⁷ Weiterführende Informationen in: Juliane Vogel, *Intertextualität*, in: Pia Janke (Hrsg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2013, S. 47.

⁸ Bei Jelinek tauchen Analogien zum klassischen Typus auf, der das Thema vorstellt und die Variationen in einzelnen Sätzen bildet, wobei Tempo, Dynamik, Artikulation, Tonart, Tongeschlecht, Rhythmus, Melodie, Begleitung, Harmonik und Klangfarbe verändert werden können.

⁹ Elfriede Jelinek, *Die Kontrakte des Kaufmanns*, in: dies.: *Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 302-307

Harmonisierungsverfahren von Gegensätzen misstraut, und die Gegensätze bleiben unveröhnt.

Aus der Polyphonie übernimmt Jelinek eine Art von Mehrstimmigkeit, indem sie, wie in *Die Liebhaberinnen* (1975), unterschiedliche Positionen zu einem Thema präsentiert: Zwei Personen kommunizieren, wobei jeder auf seinem Standpunkt beharrt. Durch Ironie, Satire bis hin zum Sarkasmus kennzeichnet die Autorin dann die Ideologie bzw. das soziale Dilemma, in dem die Personen gefangen sind. Komplexere Formen der Mehrstimmigkeit sind der Sprache nicht zugänglich, da sie die Textverständlichkeit kosten. Aber eine adaptierte Form von Engführung erreichte Jelinek in *Winterreise*, wo die Anfangsteile eindeutiger auf einzelne Gedichte von Wilhelm Müller Bezug nehmen, während in den letzten beiden Teilen Zitate und Anklänge an mehrere der 24 Gedichte aus dem von Franz Schubert vertonten Zyklus auftauchen. Mit Allusionen und dem sprachlichen Ausschreiten von Wortfamilien folgt Jelinek jeweils dem Impuls, den ein Wort setzt, und führt dessen Fortspinnung dann in Kontrastzonen, die neue Perspektiven eröffnen, z.T. auch andere Szenarien alludieren.¹⁰

Die virtuose Komplexität von Jelineks Adaptation der Poesie aus dem 19. Jahrhundert an virulente Themen der aktuellen sozialpolitischen Situation erinnert streckenweise auch an dodekaphonische Techniken wie die Permutation, die innerhalb der Reihe Elemente vertauschen, die Grundreihe umkehren, spiegeln, im Krebs oder in der Krebsumkehrung komponieren kann. In der seriellen Permutation kann die Veränderung der musikalischen Elemente ähnlich kleingliedrig erfolgen wie in Jelineks Sprache. Eine formal konsequente Anwendung der seriellen Techniken ist in Sprache nicht möglich, nur Annäherungen sind realisierbar, etwa eine Krebsstellung eines Satzteils wie in einer Anadiplose, und Umkehrungen lassen sich im Inhalt als Kontraste oder Spiegelungen des Sinnes zwecks Verfremdung anpassen.

Zu den postmodernen Techniken, die Jelinek in ihren Texten anwendet, gehört auch die Montage, die die musikalische Polystilistik imitiert, indem gegensätzliche Stilelemente dazu dienen, die Aura des Erhabenen zu demontieren und seine Autorität in Frage zu stellen. Wie im Verismo werden harte Kontraste unvermittelt nebeneinander gestellt, und wie in der Musik von Gustav Mahler Triviales integriert als Zeichen einer Anverwandlung ans Volkstümliche oder als Trauerarbeit gegenüber dem in der Kunstsphäre verlorenen Kreaturklang. Ähnlich wie in der Musik von Dmitrij Dmitriewič Šostakovič montiert Jelinek z. B. in *Burgtheater* gegensätzliche Stilelemente als Ironie, Satire und beißenden Spott über scheinbar sakrosankte, bestehende Verhältnisse.

Die stilistischen Freiheiten der Neuen Musik entsprechen in ausgewählten Fällen den Bearbeitungstechniken der postmodernen Theaterästhetik.¹¹ Deren Fülle von Textverarbeitungstechniken ergänzt Jelineks postdramatische¹² Technik der Konzeption von Textflächen als Bühnenssay. In *Rein Gold* treten folgende Modi in Erscheinung: vorgefundenes Material wird fragmentiert, paralogisch, antimimetisch, anti-hierarchisierend,

¹⁰ Hier wäre geradezu in Jelinekscher Manier die Allusion (Anspielung, Andeutung) in die Nähe zum psychoanalytischen Begriff der Kollusion zu rücken, die z. B. in *Die Zweierbeziehung* von Jürg Willi (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975) die zwanghaft pathologische Form des Zusammenspiels von Paaren in neurotischen Beziehungen beschreibt.

¹¹ Alfonso de Toro, *Die Wege des zeitgenössischen Theaters - Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: Das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?* In: *Forum Modernes Theater* Bd.10/2 (1995) S. 135-183

¹² Vgl. Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999

nicht-referenziell verwendet, Repetitionen z. T. mit geringfügigen Veränderungen wie in der Minimal Music, Entsemantisierungen, die Begriffe und Zitate in leere Worthülsen verwandeln, intertextuelle Montage von Texten unterschiedlicher Provenienz, die sich wechselseitig kommentieren, Betonung der Künstlichkeit des Textes auch durch Interjektionen oder Brüche in der Stilebene, die Verwendung von Dekonstruktion, Dekomposition und Palimpsestik, Konstruktionen von Als-ob-Strukturen, Betonung von Ambiguität, Diskontinuität, Heterogenität und Pluralität.

Als entstellende Transformation, die Kritik in wörtlich genommene Metaphern, Ironie und Montage von Heterogenem zwecks Demontage von angemessener Autorität kleidet, imponiert in *Rein Gold* die Reflektion über Siegfrieds Weigerung, den Rheintöchtern mit dem Ring ihr Gold wieder zugeben [in Klammern stehen Hinweise auf die jeweilige Verarbeitungstechnik]:

„Anstatt daß [Vorbereitung des Kontrasts, Intertext: „Anstatt daß“-Song in der *Dreigroschenoper*] er den Ring [Leitmotiv] wegwerfen wird, wird [Repetitio] er sein Leben hinter sich schmeißen [Vulgarismus] wie ein Stück Blech [Dysphemismus] mit einem ganz eigenen Ring [variiertes Leitmotiv] dran, der dazu da [Alliteration] ist, die Dose [Assoziation der Getränkedose als trivialisiertes Vaginasymbol gekoppelt an den Kalauer der „Büchsenöffnerszene“ für Siegfrieds Aufdeckung von Brünnhildes Rüstung] zu öffnen, die Jungfrau aufzuschließen [Metonymie], die Dose [Repetition mit Ostinato-Funktion], die wertlose Buntmetall- [Variation von „Dose“], nein, nicht einmal das, [Widerspruch mit variiertes Repetition] die wertlose Weißblechdose [Variation von „Dose“], also, mit Alu gemischt, die kein Supermarkt mehr zurücknimmt [Hyperbel als gesteigerte Abwertung], Moment, Blödsinn [Interjektion als Einspruch, Selbstkritik], ich weiß das doch besser [Kontrast mit Selbstaufwertung]: die jeder Supermarkt zurücknimmt [Widerspruch mit variiertes Repetition], denn jede, absolut jede Dose [Redundanz, Repetitio, Ostinato], die [Reflexivum als variiertes Repetition des Ostinatos] sie in die Finger [Anspielung auf den Ring, der am Finger getragen wird] kriegen, wird recycelt [abwertender Bezug auf die Geschichte des Rings, in dem das Rheingold „recycelt“ wurde, und der bei seiner Verbrennung im Feuer wieder recycelt wird], dazu haben wir sie [variiertes Repetition des Ostinatos] ja, dazu ist sie [variiertes Repetition des Ostinatos] da, daß [Alliteration] man aus jeder Dose [Repetition des Ostinatos] eine neue [variiertes Repetition des Ostinatos] machen kann, vielleicht sogar zwei [variiertes Repetition des Ostinatos]?, es ist die wunderbare Dosenvermehrung [variiertes Repetition des Ostinatos] [...]“.¹³

Die komplizierte Konstruktion des Textes verschleiert der Gestus der Empörung, der die Protesthaltung samt den ihr entsprechenden Argumentationen bestimmt. Die Vulgarismen fungieren als Abwertung der zitierten Personen und Symbole. Der direkte Widerspruch, der einer Aussage folgt, erscheint ambivalent als ein Zeichen von Unsicherheit und Selbstreflexivität und öffnet zugleich eine weitere Perspektive. Der permanente Redefluss verwischt die Argumente, verunklart sie, selbst die schärfsten Kommentare nivelliert das Nachfolgende, überflutet es, löscht es aus wie die Rheinüberflutung am Ende der *Götterdämmerung* die trugvolle Welt der Gibichungen überschwemmt – darin allerdings eine Metapher für die alte und neue Unüberschaubarkeit von Realität.

Anhand einiger weiterer Beispiele wird im Folgenden das Ineinanderwirken verschiedener musikkaffiner Kompositionstechniken aufgezeigt.

¹³ Elfriede Jelinek, *Rein Gold*, Ein Bühnenssay, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag, 2012, S. 40

Markierungen: **Repetition, Verwendung gleicher Wörter – Varianten, Anpassungen an das neue Textumfeld (Bsp.: er → Sie, ich → Wir; nimmer → nie) – Kontrastbildungen – Alliteration, Spiel mit dem Wortstamm (Bsp.: können → kennen) –** [Hinweise auf Verarbeitungstechniken]

In *FaustIn and out*¹⁴ wendet Jelinek ähnliche Transformationstechniken an. Wieder werden Leitmotive mit Ostinatofunktion verwendet in Verbindung mit dem Gestus der Selbstaffirmation (auch im Selbstbetrug), Selbstrechtfertigung und Selbstbetäubung.

GeistIn: So. Du **gehst** jetzt da rein. Als **Vater** macht man [Alliteration] sowas. Als ein gutmütiger **Vater** macht man [Alliteration, Reptition] das. Für den **Papa** [verharmlosende Variante zu Vater] wirst du das doch [Alliteration] machen! Was **oben nicht geht, geht unten gewiß** [Gegensatz, Anadiplose]. Der Arzt wird das bestätigen, daß das [Alliteration] bei den Frauen so **geht** und nicht anders auch [Alliteration] **geht**, das wäre sonst ein Weggehen. Es **geht** auch anders, aber so **geht** es auch [Zitat/ Intertext: „Es geht auch anders, aber so geht es auch“, *Dreigroschenoper*, Zuhälterballade]. Was oben nicht **geht**, geht **dafür** unten [varierte Reprise], vielleicht nicht **dafür** [im Widerspruch], aber es **geht**, und es **geht** [andere Bedeutung von „gehen“] bergab.

[...]

FaustIn: **Ich begeben mich** an die Flammenbildung [Zitat aus Goethes Faust I: „Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?“]. **Ich begeben mich** an den sausenden Webstuhl der **Zeit** [Zitat aus Goethes Faust: „sausenden Webstuhl der Zeit“]. **Ich begeben mich** [Anapher] von Geburt zu Grab. **Ich begeben mich** [Anapher] ans **Wittern** eines Hauchs. **Ich begeben mich** [Anapher] an das **Verwittern** der Wände. Mein Gott, **geht** das langsam! **Ich begeben mich** [Anapher] ans Begreifen. Mein Gott, **geht** [Reprise des Ostinatos] das langsam! Also wirklich! Was **steht** [Gegensatz: gehen – stehen] da davor [Alliteration] und **geht** [Reprise des Ostinatos] nicht **weg**? Die Wirklichkeit? **Weg** [Repetition] mit ihr! Was soll ich hier damit? **Ich begeben mich** [Anapher] auf den freien Platz. **Ich begeben mich** [Anapher] an die Fähre zum Tod. Da **steht** aber keiner. Da **steht** niemand [Repetition; Synonym von keiner].

[...]

Dem **Mann dämmert** etwas. **Ihm dämmert**, daß die **Frau** [Kontrast zu Mann] **ihm überlegen** ist. Die **Frau überlebt** nur, wenn **sie überlegt** und **überlegen** ist. Der **Mann dämmt** ein Verlies mit Schaum. **Er hemmt** den Schall. [Dämmschaum – dämmern – dämmen – hemmen]

[...]

Ich **schaue** jetzt nach **innen**, ich mache eine **Innen**schau, denn im **Fernsehen**, welches bei uns unten ja ebenfalls **innen** stattfindet, denn ein **Außen** [Gegensatz innen – außen] gibt es **nicht** [Gegensatz: alles – nichts; Negation im Ostinato als paradoxe Vergegenwärtigung], **nicht** für uns, **nicht** mit uns!, **nichts** [Repetition und Entschuldigungsfloskel] für ungut!, dort **schaue** [Variante von sehen] ich es mir auch an [Alliteration]: im **Fernsehn**, nur dort **sehe** [Variante von schauen] ich mein **Innerstes**. Ein **Außen** [Gegensatz innen – außen] gibt es ja nicht. Wegen **Regenmangels** und **Sonnenmangels** und **Wolkenmangels** [Repetition] finden das **Fernsehen** und mein **Innen**leben, das aus dem **Fernseher** kommt [Paradox], im Keller statt, und im

¹⁴ Elfriede Jelinek, *FaustIn and out*, 2012, <http://www.elfriedejelinek.com/>

Fernsehn ist heute **nichts**. In mir auch **nichts**. Es ist **nichts** [Repetition]. Was im **Fernsehn** ist, kann man **nicht** im **Vorbeigehen** erledigen, denn man kann hier gar **nicht gehen**, man kann an **nichts vorbeigehen**. Es ist ja **alles** im **Fernsehn**. Im **Fernsehen** ist **alles** [Repetition], was ich sehen darf. Das **Fernsehn** ist **alles**, was das Gefallen ist. Im Radio ist **alles**, was das Gehör darf. Im **Buch** ist **alles**, was **gebucht** werden kann. Sonst **nichts**. Seit langem denke ich nicht mehr in **Kategorien** der **Dinglichkeit**, sondern in den **Kategorien** der **Dringlichkeit**.

In Jelineks *Winterreise* finden sich zahlreiche Beispiele für musikkaffine Strukturierungen des Textes. Über die inhaltlichen Bezüge zu Jelineks Biografie und diverse zeitkritische und soziopolitische Anspielungen wurde bereits ausführlich geschrieben. Darum soll hier eine Konzentration auf die Bezüge zur Musik erfolgen. In den Textflächen der Dichtung zeichnet sich eine Affinität zur romantischen Spielfigur ab, die in Schuberts Zyklus *Die schöne Müllerin* die Bewegung des Wanderns, des Baches und der Räder illustriert. In der *Winterreise* begleitet eine Spielfigur den „im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur“ Suchenden, das Rauschen des Lindenbaums und den Traum vom Frühling. Jelineks Textflächen laufen durch alle acht Teile des „Theaterstücks“, die Müllers und Schuberts Liedertexte mit unterschiedlichen Themen der aktuellen kulturellen und sozialen Verhältnisse verbinden. Darin zeigt sich eine zunehmende Verdichtung und Kombinatorik von Zitaten aus verschiedenen Liedern.

Im Kapitel Sieben greift schon der erste Satz „Was soll ich länger weilen, dass man mich trieb hinaus!“ (S. 73) die dritte Strophe des ersten Liedes *Gute Nacht* auf. Mit der Thematisierung des Hauses wird das Gedicht Nr. 17 [bei Schubert¹⁵ Lied Nr. 21] *Das Wirtshaus* verarbeitet. Mit „Jetzt seh ich erst“ (S. 77) wird „nun merk' ich erst, wie müd ich bin“ aus dem Gedicht Nr. 19 [bei Schubert Lied Nr. 10] *Rast* verarbeitet. „Schnee, du weißt von meinem Sehnen“ (S. 77) ist bei Müller in Nr. 7 *Wasserfluth*, [bei Schubert Nr. 6 *Wasserflut*] wörtlich der Beginn der dritten Strophe. Weiterhin werden in Kapitel Sieben Zitate verarbeitet aus Nr. 19 [10] *Rast*, aus Nr. 10 [14] *Der greise Kopf*, Nr. 2 [2] *Die Wetterfahne*, Nr. 1 [1] *Gute Nacht*, Nr. 13 [17] *Im Dorfe* und Nr. 8 [7] *Auf dem Flusse*. Mit „Erkennst du noch mein Bild, Kind?“ (S. 79) und „Schauen Sie, erkennen Sie das Bild?“ (S. 87) wird „Erkennst du nun dein Bild?“ aus Nr. 8 [7] *Auf dem Flusse* aufgegriffen und zusätzlich noch eine Assoziation an Schuberts Lied *Der Doppelgänger*¹⁶ auf das Gedicht von Heinrich Heine, das die grausige Veränderung eines in die Einsamkeit zurückgeworfenen, hoffnungslos Liebenden behandelt.

In Kapitel Sieben folgen weitere Zitate aus Nr. 18 [9] *Irrlicht* und Nr. 13 [17] *Im Dorfe*. Mit „bin ich vorausgewandert oder hinterher?“ (S. 82) scheint eine Assoziation auf an Gustav Mahlers viertes Kindertotenlied „Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen“, darin heißt die Parallelstelle: „Sie sind uns nur vorausgegangen und werden nicht wieder nach Haus verlangen!“¹⁷ Der Anfang des Schubert-Lieds *Der Wanderer*¹⁸ „Ich komme vom Gebirge her“ wird paraphrasiert mit „Nein, vom Gebirge komm ich diesmal nicht...“ (S.83). Mit der ostinatohaften Thematisierung des Wortes „Haus“ (S. 83ff.) wird aus Nr. 17 [21] *Das Wirtshaus* und aus Nr. 19 [10] *Rast*: „In eines Köhlers engem Haus“ verarbeitet.

¹⁵ Franz Schubert, *Winterreise*, Text: Wilhelm Müller, in: Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Leipzig: C.F. Peters s.a., S. 54-121

¹⁶ Franz Schubert: Schwanengesang Nr. 13 *Der Doppelgänger*, Text: Heinrich Heine, in: Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Leipzig: C.F. Peters s.a., S. 164f.

¹⁷ Gustav Mahler, Kindertotenlieder, UE Partitur, s.a., S. 37;38

¹⁸ Franz Schubert: Ausgewählte Lieder Nr. 4 *Der Wanderer*, Text: Georg Philipp Schmidt von Lübeck, in: Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Leipzig: C.F. Peters s.a., S. 184-186.

In Kapitel Acht erreicht die zunehmende Verdichtung von Zitaten und Anklängen aus verschiedenen Liedern ihren Höhepunkt. Wie in einer Engführung treten Zitate zueinander in Beziehung aus den Liedern Nr. 19 [10] *Rast*, Nr. 10 [14] *Der greise Kopf*, Nr. 6 [13] *Die Post*, Nr. 20 [23] *Die Nebensonnen*, Nr. 4 [4] *Erstarrung*, Nr. 13 [17] *Im Dorfe*, Nr. 21 [11] *Frühlingstraum*, Nr. 3 [3] *Gefrorne Tränen*, Nr. 7 [6] *Wasserfluth*, Nr. 5 [5] *Der Lindenbaum*, und mit „Ich wache auf“ auch noch ein Zitat aus dem Lied Nr. 13 *Ich hab im Traum geweinet* aus Robert Schumanns *Dichterliebe*.¹⁹

Das Prinzip der variativen Verarbeitung von einzelnen Wörtern oder kurzen Wortgruppen in Anverwandlung an die jeweilige Textumgebung steigert sich noch einmal quasi durchführungsartig gegen Ende des achten Kapitels.

Wilhelm Müller: *Winterreise* Nr. 24 **Der Leiermann**

Drüben hinter'm Dorfe
Steht ein **Leiermann**,
Und mit **starren Fingern**
Dreht er, **was er kann**.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm **immer** leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde brummen
Um den **alten** Mann.

Und er **läßt es gehen**
Alles, **wie es will**,
Dreht, und seine **Leier**
Steht ihm **nimmer still**.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

„**Ihre Leier** [Leitmotiv, Ostinato] **steht nicht still** [still als Leitmotiv], die [Anthropomorphisierung des Instruments] scheint **nie** mehr **stillestehen** [Imitation mit Leitmotiv] zu **wollen**, aber wieso **leiern** [variirtes Leitmotiv] **Sie** dann das ewig gleiche **alte** Zeugs daher, [Identifikation des Instruments Leier mit der abwertenden Bezeichnung für bekannte, wiederkehrende Inhalte] wo **Ihnen** doch eh **keiner** zuhört? [Variation von „Keiner mag ihn hören“, hören mit neuem Affix] **Ihre Leier** [Leitmotiv] **nimmt Ihnen keiner** weg, [der Stamm des Gegensatzpaares von immer und nimmer aus dem Gedicht wurde in „nimmt“ variiert; Umkehrung des Sinnes und Überzeichnung, statt der Wertlosigkeit der Leier für die,

¹⁹ Robert Schumann, *Ich hab im Traum geweinet*, in: *Dichterliebe* op. 48, in: *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, Bd. I, New York, London, Frankfurt: C.F. Peters s.a., S. 130-131

die sie nicht hören wollen, wird eine Angst vor deren Raub suggeriert] aber warum lernen Sie **kein** anderes **Lied**, [wie in einer Scheinlösung vor dem Eintritt der Katastrophe im Drama wird eine Illusion konstruiert, in der eine Veränderung gefordert wird, die das fatale Ende des im Alter erstarrten Leiermanns nicht mehr verhindern kann] warum **drehen Sie** mit **Ihren starren Fingern** nicht etwas Flotteres, Neuere? [Widerspruch, mit starren fingern ist Virtuosität unmöglich] **Immerhin**, [Gegensatzpaar immer - nimmer] **Ihre** Ausdauer [mit Ausdauer wurde der musikalische Begriff für den Parameter Dauer eingeführt für die Dauern der immergleichen Wiederholungen der Leiermusik], **bewundern wir, wunderliche Alte**, das **bewundern** [Konstruktion wie in der Liedform A-B-A mit einem ambivalenten Sinneswandel für „wundern“ zwischen bewundern und dem abwertenden wunderlich] **wir** irgendwie [Assonanz von wir und wie], daß **Sie** noch **immer** nicht aufhören, [Reprise von „immer“, die Assonanz von „Ausdauer“ und „aufhören“ wird gekoppelt mit dem Gegenteil des fortgesetzten Leierspiels] **sollen wir mit Ihnen gehen**, ein Stück? [Der Vers „Soll ich mit dir gehen?“ wird in den Plural eines imaginären Kollektivs gesetzt; in „sollen“ klingt das „wollen“ an, das mit dem doppelten ll auch auf „still“ und „stillestehen“ Bezug nimmt] Nein das **können Sie nicht** von **uns** verlangen [Einspruch und Widerspruch]. **Wir kennen** das alles schon, **Sie sollten nicht** alles **gehen lassen, wie es kommt**, Sie **sollten es endlich kommen lassen** [Kontrastbildung], aber **Sie** wissen ja **nicht, wie es geht** [Fortspinnung des Kontrasts]. Das **können Sie** von **uns nicht** verlangen [Reprise des vorhergehenden Satzes „das können Sie nicht von uns verlangen“], dass **wir zu Ihren** fauligen **Liedern** [varierte Imitation], **immer** denselben, die vor zwanzig, dreißig, vierzig Jahren schon **niemand** mehr **hören** [Reprise] wollte, **Ihre Leier** [Leitmotiv] **Ihnen** auch noch **drehen!** Das müssen **Sie** schon selber machen. **Willst** vielleicht **zu unseren Liedern deine Leier** [Leitmotiv] **drehen, wunderliche Alte?** [Reprise]²⁰

„Aber **hör ich** recht? Können **Sie** [Kontrast] das denn überhaupt: auf andere **hören** [Negation]? Kann **Ihr** Mitsein mit [Alliteration, Imitation] anderen bewirken, dass **Sie** auf die auch einmal **hören**? Bitte, ich **hör** [Kontrast hören – aufhören] ja schon auf, ich bin ja schon **ruhig!** **Überhören Sie ruhig** [Kontraste: hören – überhören und ruhig (still) – ruhig (durchaus)] mein Gerede, weil **Sie** auf **Ihr** eigenes **Selbst hören** wollen, das **Ihnen** für **Ihren** Geschmack leider immer zu leise daherkommt! Aber da ist nichts, wenn **Ihr Selbst** hat sich längst **selbst überhört**, und es hat sich an **Ihnen** **überhört** [Diaphora]. Das werden **Sie** nicht wiederfinden, **Ihr Selbst** werden **Sie** nicht mehr **finden**, das **Sie** im dauernden **Hinhören** **überhört** haben, im **Hinhören** auf das, was alle **hören**. **Hören Sie** nicht hin, mit **Ihrem** **Hinhören** wird sonst etwas Schreckliches passieren, es wird **gebrochen** werden, von **Ihrem** Leben **gebrochen** werden, um einer neuen Möglichkeit des **Hörens** Platz zu machen, die das **Brüllen** [Kontrast zu ruhig] der Lieder **unterbrechen** wird, das Toben vom Pistenrand **abbrechen** wird, und das werden **Sie** dann auch nicht wollen.

Es ist plötzlich **Stille**, in der **Sie** nur sich **selber hören**, na ja, aber den **Mut**, diese **Musik** [Alliteration verbindet Zusammenhangloses] von außen zu **unterbrechen**, den müssen **Sie** erst mal aufbringen, es sind ja auch andere beteiligt, die das **Stampfen und Wummern** [Kontrast zu Stille] vielleicht noch länger **hören** wollen! Die haben **Sie** jetzt alle auch **unterbrochen!** **Die** wollen das vielleicht nicht. **Die** wollen nicht, dass **ihre** Rufe **gebrochen** werden, und auch nicht, dass **ih** **Hinhören** **unterbrochen** wird und **sie** plötzlich in sich selbst ein **Hören** aufwecken müssen, das dann nur **Sie** allein **hören**, jeder ein andres, das **Hören selbst** ginge dabei natürlich

²⁰ Elfriede Jelinek, *Winterreise*, a.a.O. S. 119

verloren. Es wäre ein anderes **Hören**, wenn **jeder** auf sein **Inneres hören** würde. Es **geht** nicht, dass **jeder** etwas anderes **hört**, weil **jeder** ja ein anderes, ganz eigenes **Inneres** hat. Das **geht** einfach nicht. Es wäre schreckliche **Stille**, es würde ein schreckliches **Schweigen** [variierte Repetition] **überhandnehmen** und uns **an die Hand nehmen** und mitschleifen, irgendwohin. Ein **lärmloses Rufen** gibt es **nicht**, ein **stilles Heulen** gibt es **nicht**. [Sequenz mit Paradoxa] Sie schauen mich an. **Ihre Leier leiert weiter**, aber **sie** müssen: absolut **stillestehen**, und **keiner** wird es **hören**, **Ihr Drehen**. Diesen **Dreh** [Diaphora] kennen wir schon. **Lustig** in die Welt hinein, das wollen **Sie** uns wohl vorspielen? Daß **Sie** so **lustig** sind? **Sie wollen immer noch**, dass **wir** uns von **Ihnen immer noch die gleiche Leier anhören**? Aber das **spielt** es nicht. Das **spielen Sie nicht**, **wir** kennen **Sie**, **Sie spielen immer was** anderes, das doch **immer** dasselbe ist. Und selbst wenn **wir Ihr Lied hören wollten**: Von **Ihnen** würden **wir** es **nicht hören wollen**. **Wir** würden es lieber von jemandem **hören wollen**, der es anders bringt, am liebsten ein ganz anderes **Lied** würden **wir hören**! Immer ein neues, da **kommt** schon eins, das **wollen wir**! Ja **wir wollen** was anderes **hören**, das haben **wir** doch gerade zum **Ausdruck** gebracht, den **wir** selber nicht verstehen, haben **Sie** je diesen **Ausdruck** gehört, haben **Sie** je etwas so **Ausdrucksvolles** gehört? Wenns **aber sein muss**, wenn **aber** die gleiche **alte Leier** unbedingt **sein muss** [Repetition], dann bitte anders! Das **muss** doch möglich sein.“²¹

In der Schlusspassage greift Jelinek wieder zurück auf den Anfang von Nr. 1 [1] *Gute Nacht*: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus. [...] Ich kann zu meiner Reise nicht wählen mit der Zeit“²² und schlägt die Brücke zum letzten Lied des Zyklus *Der Leiermann*.

[Markiert sind hier signifikante Wörter aus Müllers und Schuberts Zyklen.] „Wir sind **alle Fremde**, wir haben **alle** hier ein Quartier **gebucht**, wir haben **alle Bücher**, wir **buchen alles**, was wir nur **können**. Und **was** haben **Sie** zu **verbuchen**? **Fremd eingezogen, fremd ausgezogen**, die **Leier drehend, immer** dieselbe **Leier, immer** dasselbe? **Sie** hätten eine andere **Reise wählen können**, **Sie** hätten **mit der Zeit** endlich eine andre **Reise** und eine andre **Leier wählen können**, doch das wäre dann **keine Zeit** mehr gewesen und **keine Leier**. Das hätte auch außerhalb des **Wassers**, außerhalb der Tiefe stattfinden **können**. Das wäre dann was anderes gewesen. Das wäre was gewesen! Ja, das wäre natürlich was anderes gewesen! [variierte Repetition]“²³

Von Elfriede Jelineks zahlreichen musikkaffinen Textgestaltungen konnten hier nur einige angesprochen werden, die jedoch deutlich zeigen, wie stark ihr Komponieren mit Wörtern und Sprachstrukturen geprägt ist von ihrer Identität als Musikerin. Ihr Publikum darf gespannt sein, wie sich diese Identität in ihren künftigen Werken verändern und innovativ gestalten wird.

Literatur:

Primärliteratur:

Die Ausführungen beschreiben Beobachtungen an folgenden Texten von Elfriede Jelinek (Auswahl):

Romane

Die Liebhaberinnen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975, Aufzeichnung der Inszenierung von Joël Jouanneau/ Isabelle Marina, arte france, l'eldorado, la compagnie des indes, 2004

²¹ Elfriede Jelinek, *Winterreise* a.a.O. S. 122, 123, 124

²² Franz Schubert, *Winterreise*, a.a.O. S. 54

²³ Elfriede Jelinek, *Winterreise*, a.a.O. S. 127

Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983

Dramen

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften (1977). *Clara S.* (1981). *Burgtheater*. (1985). *Krankheit oder Moderne Frauen*. (1987). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992

Präsident Abendwind. 1987. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Wolken.Heim. (1988), Göttingen: Steidl Gerhard Verlag 1996; Aufzeichnung von Jussi Wielers Inszenierung der Fernsehfassung, Hamburg 1994

Totenauberg. (1991) in: Theater heute 9/1992

Raststätte (1994) in: Theater heute 12/1994

Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998; Aufzeichnung von Einar Schleefs Inszenierung der UA am 23.1.1998 am Burgtheater Wien.

Prinzessinnendramen (Der Tod und das Mädchen I–V). Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2003

Das schweigende Mädchen (2014). *Ulrike Maria Stuart* (2006). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015; Aufzeichnung von Nicoals Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart*, Thalia Theater Hamburg/ 44. Theatertreffen Berlin, 3sat, 5.5.2007.

Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie (2009). *Rechnitz (Der Würgeengel)* 2008. *Über Tiere* (2007), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009; Aufzeichnung von Nicoals Stemanns Inszenierung von *Die Kontrakte des Kaufmanns*, Thalia Theater Hamburg 2009

In den Alpen (2002). *Der Tod und das Mädchen III. Das Werk* (2003), Berlin Verlag 2003, Aufzeichnung von Nicoals Stemanns Inszenierung von *Das Werk*, Akademie Theater Wien 2004

Winterreise. Winterreise. Ein Theaterstück. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2011

FaustIn and out. Sekundärdrama. Zu Goethes *Urfaust*. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Die Schutzbefohlenen. in: *Theater heute*, 7/2014, S. 3–19

Schatten (Eurydike sagt). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013

Rein Gold. Ein Bühnenessay. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013

Essays zu Musik und zum Sekundärdrama

Zu Franz Schubert. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Die Zeit flieht. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Musik und Furcht. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Musik.Schweigen. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Das Fallen. Die Falle. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Die tote Musikmaschine. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Mit der Zeit. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Singen. Tanzen. Schreien. (2012) <http://www.elfriedejelinek.com/fpussy.htm> [04.01.2017]

Ach, Stimme! (2009) www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Anmerkung zum Sekundärdrama. (2010) www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Textflächen (2013) www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Libretti

Bählamms Fest. Musiktheaterstück. Musik (1997/1998): Olga Neuwirth. Libretto nach Leonora Carrington, UA: 19.6.1999 Sofiensäle Wien; Koproduktion Wiener Festwochen mit der Opéra National du Rhine, Strasbourg/Mulhouse/Colmar, R: Nicholas Broadhurst.

Lost Highway. Musiktheaterstück. Musik: Olga Neuwirth. UA 2003. www.elfriedejelinek.com/ [04.01.2017]

Wilhelm Müller, *Winterreise*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-winterreise-2577/1>
[04.01.2017]

Franz Schubert, *Winterreise*, in: Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Leipzig: C.F. Peters s.a., S. 54-121

Sekundärliteratur

Silke Felber: „*Auf Verschwundenen stehend, läuft uns unser Leben voraus*“. *Zur ästhetischen und politischen Dimension des Alter(n)s in Franz Schuberts und Elfriede Jelineks „Winterreise“*,

Download:www.academia.edu/15977436/_Auf_Verschwundenen_stehend_l%C3%A4uft_uns_unser_Leben_voraus._Zur_%C3%A4sthetischen_und_politischen_Dimension_des_Alter_n_s_in_Franz_Schuberts_und_Elfriede_Jelineks_Winterreise_. Limbus Verlag 2016

Pia Janke, *Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*, in: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, hg. v. Gerhard Melzer/ Paul Pechmann, Wien: Sonderzahl 2003, S. 189-207

Pia Janke (Hrsg.), *Jelinek-Handbuch*. Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart: Metzler 2013

Pia Janke, Teresa Kovacs (Hrsg.), „*Postdramatik*“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015.

Pia Janke, *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. 2. Bde., Wien: Praesens Verlag 2014 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 10)

Birgit Lodes / Monika Meister, *Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks „Winterreise“*. In: *Postdramatik – Reflexion und Revision*, hg. v. Pia Janke / Terese Kovacs, Wien: Präesens, 2015, S 263-271

Verena Mayer/ Roland Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007

Beate Schirrmacher: *Musik als (sexueller) Übergriff. Gewalt und Musik in Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek. https://fpjelinek.univie.ac.at/.../user.../Schirrmacher_GewaltMusik.pdf [040117]

Sabine Schrammel, *Elfriede Jelineks Leidenschaft zu Franz Schubert und das daraus entstandene Theaterstück Winterreise*. Seminararbeit veröffentlicht vom Jelinek-Forschungszentrum. <https://jelinetz.com/2013/03/22/sabine-schrammel-elfriede-jelineks-leidenschaft-zu-franz-schubert-und-das-daraus-entstandene-theaterstuck-winterreise/> [04.01.2017]

Susanne Vill, *Von „Rheingold“ zu „Rein Gold“ – Intertexte aus Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ in Elfriede Jelineks Bühnenessay*. In: JELINEK[JAHR]BUCH 2013 [= Jahrbuch des Elfriede Jelinek- Forschungszentrums Wien], S. 73-89

Cornelia Wech, „*Eine Reise im Stillstand*“. Thematische, intertextuelle und musikalische Bezüge zu Wilhelm Müllers und Franz Schuberts *Winterreise* in Elfriede Jelineks *Winterreise*, Diplomarbeit Universität Wien 2014