

Forschungs-
plattform
Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek
Forschungs-
zentrum

Österreichische
Gesellschaft für
Musik

„die nichts-
gewisseste
Musik, die ich
kenne“
Elfriede Jelinek
& Franz Schubert

30. März 2017

Prof. Dr Susanne Vill

Winterreise in den Alpen -
Jelineks Transformationen an Wilhelm
Müllers und Franz Schuberts Liederzyklus

Eine einsame Reise führt den verschmähten Wandergesellen bei Müller und Schubert im Winter durch Schnee und Eis, verlorene Heimat und Liebe in den Tod. Bei Jelinek macht die Reise Station bei den Attraktionen der Skigebiete, in denen die Natur erlebnishungrigen Wintersportlern und dem hoch technisierten Tourismus preisgegeben ist. Quasi im „Mondeschatten“ zieht das Kapruner Gletscherbahnunglück mit, an das Jelineks Theaterstück *In den Alpen* erinnert und aus der Geschichte des Gletscherskigebiets die Ausbeutung der Zwangsarbeiter und Kriegsgefangenen beim Bau des Speicherkraftwerks Kaprun ausgräbt.¹ Jelineks *Winterreise*² führt vorbei an der kapitalistischen Gewinnsucht im Skandal um die Bank Hypo Alpe Adria, die jene „reiche Braut“ vertritt, die statt des armen Wanderers einen standesgemäßen Bräutigam heiraten muss. Weiter geht die Reise, vorbei an einer horrorgeilen Gesellschaft, die die achtjährige Gefangenschaft eines missbrauchten Mädchens als Medienhype ausschachtet. Und schließlich endet die Reise bei den Aberrationen eines verwirrten Geistes, der wie Müllers „irre Hunde“ aufheult im Verlust seiner Familie, seiner Identität und seines Ich. Die trostlose Winterlandschaft wird zur Erstarrung, Härte, Trauer und Selbstbezeichnung derer, die den Demenzkranken wie Schuberts armen, liebeskranken Wanderburschen in die Verzweiflung liebloser Isolation abschieben.

Als wären die komplexen Textstrukturen ein Dornengestrüpp über einem schlafenden Dornröschen, so konstruiert Jelinek ihren Ausdruck tiefster Verletzung verklausuliert, ironisch,

¹ Vgl. auch Stephanie Karmel: *Opfer „In den Alpen“ Kaprun*. Eine intertextuelle Analyse von Elfriede Jelineks „In den Alpen“, <https://jelinetz.com/2013/09/16/stephanie-karmel/> [230317]

² Elfriede Jelinek: *Winterreise*, Ein Theaterstück, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²2012

hintersinnig, abweisend und die schmerzlichen Bekenntnisse an der Oberfläche versteckend. Was in ihrem Text *Der Wanderer*³ eruptiv-chaotisch Gestalt annahm, formt sich an Müllers Gedichten entlang als eine autobiografische Trauerarbeit, die ihre gesellschaftliche Dimension gewinnt am Leid der im Turbokapitalismus nutzlos gewordenen, in Altersheimen und psychiatrischen Kliniken ‚entsorgten‘ alten Menschen. Deren hilfloses Aufbegehren gegen den Verlust von Zugehörigkeit und Teilhabe hat an Schuberts Zyklus ein Wiegenlied zum Tode.



Leiermann. Stahlstich v. C. Mahlknecht n. W. Böhm aus A. Stifter: *„Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben“*. Budapest 1844

Im frühen 19. Jahrhundert durchbrach die geschäftige Stille schon mal ein Leiermann mit seiner Drehorgel – im 21. Jahrhundert dröhnen immer gleiche Leiern aus Lautsprechern, und die Wälder sind voll von virtuellen Extrablättern und dem Gezwitscher der Tweets – keine Ruhe nirgends. Ausdrucksformen von Not und Einsamkeit werden bis zur Unkenntlichkeit übertönt, verzeichnet und mediatisiert. Einem Pathosverdikt folgend lehnen sie sich an alte, beglaubigte Texte an, als wollten sie mit deren verblichener Wahrhaftigkeit den eigenen Ausdruck aufladen.

Elfriede Jelineks Texturen der Schriftstellerin tragen solche der Musikerin in sich. Die Emanationen ihrer musikalischen Identität transformiert sie mit ihrer Verbalisierungskunst und kann dabei anknüpfen an musikaffine Formulierungen von Claude Lévi-Strauss und Theodor W. Adorno.



Die Ausbildung in Blas-, Streich-, Zupf- und Tasteninstrumenten, deren liebstes Jelinek wohl die Orgel blieb, ergänzte ihr Kompositionsstudium, das ihr die Autonomie musikalischen Ausdrucks im Rahmen der gewählten Form erschloss. Die Freiheit des vokalen Gefühlsausdrucks überließ sie früh schon ihrer Mutter. Die vokale Expression als „Kreaturklang“ (wie Wolfgang Rihm das Gegenstück zum „Kulturklang“ nennt) wurde nicht ihr

Metier. An Instrumenten suchte sie weiter reichende Ausdrucksmöglichkeiten und fand deren größte im Orgelspiel, die Filterung des Ausdrucks: in der Musik durch die Kapazitäten der Instrumente und die Formenlehre – in der Sprache durch Worte, Syntax, Semantik und Pragmatik.

³ Elfriede Jelinek, *Der Wanderer*, in: *Macht nichts*, Eine kleine Trilogie des Todes, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 47-84

Im Musikstudium lernte Jelinek die Musikstile vom Barock bis zur Moderne kennen, und ihre Lied-Kompositionen zeigen, dass sie auch die Zwölftontechnik beherrschte.

Auswahl von im 20. Jahrhundert entstandenen Musikstilen
Aspekte dieser Musikstile sind in Jelineks Texten zu beobachten

Atonalität	Ragtime
<u>Zwölftontechnik</u>	Jazz
<u>serielle Musik</u>	Gospel
Aleatorik	Blues
Neodadaismus	Swing
Elektronische Musik	Soul
Musique concrète	Crossover
Mikropolyphonie	Mischung von Genres
Mikrotonale Musik	Rhythm and Blues
<u>Stilpluralismus</u>	Folk
<u>postserielle Musik</u>	Country
<u>Minimal Music</u>	Beatmusik
<u>Ereignisarme, meditative und einzelklangorientierte Musik</u>	Rock 'n Roll
Neue Einfachheit	Pop
Neue Komplexität	Ethno [Pop] [Jazz]
Musique Spectrale	Techno
Algorithmische Komposition	Metal
& Stile zahlreicher Musikkulturen	Punk [Rock]
	Funk
	Hip-Hop
	Rap
	Meditationsmusik u.a.

Von den im 20. Jahrhundert entwickelten Musikstilen haben in Jelineks Texten Spuren hinterlassen: die Atonalität, Zwölftontechnik, serielle Musik, der Stilpluralismus, die postserielle Musik, Minimal Music und die meditative Musik. Darüber hinaus hörte sie auch die Populärmusik ihrer Zeitgenossen: Jazz, Rock, Pop und die Musik außereuropäischer Ethnien. In ihren Verarbeitungen

poetischer Texte, zu denen auch die *Winterreise* zählt, arbeitet Jelinek mit Intertextualität, der in der Musik etwa das Cross-over verschiedener Genres entspricht.

Musikalische Formen, deren Spuren in Jelineks Texturen beobachtbar sind:

- **Barock:** Fuge – Kanon – Invention – Suite – Passacaglia
Techniken: Thema – Umkehrung/Spiegelung - Krebs – Krebsumkehrung
- **Klassik:** Sonatenform – Rondo – Charakter-/Variationen – Fantasie
- **Romantik:** Lied – Charakterstück – Programmusik – Musikdrama
Techniken: Liedform A-B-A; Illustration des Textes in der Musik; Spielfigur - Klangfläche
- **Moderne:**
Impressionismus: Selektion eines Tonvorrats (Terzen, Quarten etc.)
- Permutation in der **Dodekaphonie:** Vertauschung der Tonelemente im Rahmen einer festen Ordnung einer gegebenen Tonreihe
- **Minimal Music:** Klangflächen aus repetitiven, minimal veränderten Patterns

* Formulierung von Diether de La Motte in seinem Kompositionsseminar bei der Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik in Darmstadt; vgl. de La Motte Harmonielehre: Mixturen S. 255

Die polyphone Mehrstimmigkeit der **barocken** Formen: *Fuge*, *Kanon*, *Invention* und *Passacaglia*⁴ sind nicht in Sprache übertragbar. Allenfalls Reihungen von verschiedenen Stimmen und Gegenstimmen lassen sich verbal ausdrücken. Aber das Ostinato, über dem sich etwa in der Passacaglia eine Variationenfolge erhebt, versuchte Jelinek

nachzubilden. Da sie keine Haltetöne als Ostinato oder Orgelpunkt erzeugen kann, wiederholt sie dieselben oder verwandte Worte mehrfach und variiert damit ihre Themen. An den Formen von Thema bzw. Reihe – Umkehrung – Krebs – und Krebsumkehrung hatte sie Bearbeitungstechniken eingeübt, die das Thema formen, in der Umkehrung den Sinn verdrehen, im Krebs das „Pferd vom Schwanz aufzäumen“ und in der Krebsumkehrung den verdrehten Sinn der Wortgruppe von rückwärts aufrollen. Solche Veränderungen einer

⁴ Johann Sebastian Bach: Passacaglia für Orgel in c-moll, BWV 582

Aussage legen verborgene Bedeutungen offen, versteigen sich in Absurdität und führen zu überraschend neue Einsichten.

Aus der **Klassik** übernahm Jelinek Aspekte der *Sonatenform – des Rondos – der Charakter-/Variationen* – und der *Fantasie*, besonders die Durchführungstechnik, die die gegensätzlichen Themen aufsplittert und neu zusammenfügt – was auch in der postmodernen Dekomposition geschieht.

Rondo, Refrain und Reprise begegnen in Jelineks Texten als Rückkehr zu vorher behandelten Themen oder Wort-/Gruppen, auch so, als könne damit die zwischen den Wiederholungen erfolgten Entwicklungen ausgelöscht werden.

Variationen in unterschiedlichen Stimmungen oder Charakteren entfalten verschiedene Perspektiven und können auch eine quasi obsessive Fixierung an ein Thema zeigen, das weitere Kritik oder Trauerarbeit einfordert. – Wie Jelineks Textflächen so verlangt auch die musikalische Fantasie die Hingabe des Hörers an den Rhapsoden, eine Bereitschaft, ihr bis in die Verästelungen der Assoziationen zu folgen.

Aus der **Romantik** imponiert eine starke Affinität Jelineks zum *Lied – zum Charakterstück – zur Programmusik* mit ihren Illustrationen von Texten, die die Worte in Musik aufheben wollen. Jelinek übernimmt etwas von der A-B-A-Form des Liedes, und der Redefluss ihrer Textflächen verrät eine Affinität zur

Romantische Spielfigur - Klangfläche
Franz Schubert: Die Winterreise – Nr. 4 Erstarrung

*Dsc: Nicht zu geschwind © 2011 Anna Christophers GRSM ARCM www.music-cores.com

Spielfigur, die in Schuberts Zyklus *Die schöne Müllerin* die Bewegung des Wanderns, des Baches und der rollenden 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.

Klangfläche

Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen – Siegfried*, II. Akt
Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne 1876, S. 210

The image shows a page from a musical score for Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen – Siegfried*, II. Akt, page 210. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet I (in A), Horn I (in E), Violin I, Horn II, Siegfried (soprano), Violin II, and Cello II. The music is in 2/4 time and features a complex, dense texture with many overlapping lines. The Siegfried part has the lyrics: "(Er lehnt sich tiefer zurück und blickt durch den Baumspizel auf. Tiefe Stille. ... Waldweben.)". The score includes dynamic markings such as *pp* and *f. (zart.)*. A footnote at the bottom reads: "*) An jedem Pulse nur der zweite Spieler."

Aus der Spielfigur entwickelte Richard Wagner die Klangfläche – seit dem „Waldweben“ im *Siegfried* ein Topos von bewegtem Stillstand und angehaltener Zeit. Eine

Weiterentwicklung nahm die Minimal Music vor, indem sie Patterns, minimal variiert, repetiert zu schwebenden Klangflächen entfaltet, die als Stimulans der Meditation und als Tor zu liminalen Bewusstseinsformen funktionieren.

In Jelineks Textflächen verbinden fließende Übergänge die von Assoziationen und Konnotationen generierten Wortvarianten. Aus Wagners *Musikdrama* mit seiner dichterisch-musikalischen Phrase und unendlichen Melodie übernimmt sie auch die Leitmotive.

Materialelektion als Beschränkung auf einen fixen Wortvorrat konnte Jelinek beobachten an Claude Debussys „selbst gewählten Gefängnissen“⁵, einem bestimmten Tonvorrat, etwa den Terzen des impressionistischen *Préludes Voiles*⁶ und den Quartetten in *Pour les Quartes*.

Die dodekaphone „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ übertrug Jelinek auf Sprachgestaltungen durch Auswahl eines bestimmten Vokabulars, dem sie mit Permutationen den gesuchten Ausdruck abpresste. Um so kleingliedrige Veränderungen in der Sprache vollziehen zu können wie in der Musik, adaptierte sie Aspekte der seriellen Permutationstechnik.⁷ Serielle Techniken sind nur annähernd auf die Sprache anwendbar.

⁵ Formulierung von Diether de La Motte in seinem Kompositionsseminar bei der Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik in Darmstadt

⁶ vgl. de La Motte Harmonielehre: Mixturen S. 255; www.jochenscheytt.de/debussy/debussywerke/voiles.html [14.03.2017]

⁷ Permutation bedeutet in der seriellen Musik die Vertauschung der Tonelemente im Rahmen einer festen Ordnung einer gegebenen Tonreihe. In der Sprachwissenschaft bedeutet Permutation die Umstellung oder Vertauschung von Wörtern oder Satzteilen.

Eine Krebsstellung eines Satzteils kommt dabei einer Anadiplose⁸ nahe, und Umkehrungen können Kontraste oder verfremdete Spiegelungen des Sinnes darstellen.

Der Dadaismus hatte die Sprache zeitweise von ihrer Semantik befreit, und Jelinek bedient sich solcher Freiheiten für Übergänge zu Assoziationen und Konnotationen, wie sie auch Sigmund Freuds freie Assoziation als „Königsweg zum Unbewussten“ nutzte.

Rhetorische Stilmittel	
<p><u>Rhetorische Stilmittel, Figuren</u> <i>Periphrase, Euphemismus, Dysphemismus</i></p> <p><i>Emphase</i></p> <p><i>Ausdehnung eines Kontrasts zur Verschärfung von Negation</i></p> <p><i>Frage</i></p> <p><i>Klimax</i></p> <p><i>Kontrast eingestreut zwischen homogene Satzteile</i></p>	<p><u>Musikalisch-rhetorischen Figuren:</u></p> <p><i>Circulatio</i>: Kreisförmige Figur, Umkreisung, Umzingelung, Krone, Herrschaft</p> <p><i>Emphasis</i>: Bekräftigung einer Aussage durch Wiederholung einer Gruppe von Figuren</p> <p><i>Extensio</i>: längere Ausdehnung eines Dissonanzklang als Durchgang</p> <p><i>Interrogatio</i>: aufsteigende melodische Figur kennzeichnet eine Frage.</p> <p><i>Klimax</i>: mehrfache, gesteigerte Wiederholungen führen auf eine höhere Stufe.</p> <p><i>Transitus</i>: eine Durchgangsdissonanz verbindet Konsonanzen.</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">Dietrich Bartel, <i>Handbuch der musikalischen Figurenlehre</i>, Laaber: Laaber, 2016</p>

Jelinek verwendet etwa hundert rhetorische Stilmittel, die Analogien zu musikalisch-rhetorischen Figuren aufweisen wie die Circulatio, Emphasis, Extensio, Interrogatio, Klimax, Transitus⁹ und überträgt sie medienkonform in ihre Sprache.

Das Umkreisen von Gedanken wie in der Circulatio wiederholt dieselben Silben oder Wörter, und erschließt weitere Bedeutungen durch Varianten. Ein Beispiel gibt der erste Satz der *Winterreise*: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“¹⁰ Hier verbindet sich eine Sequenz mit einer variierten Imitation, die mit den Anaphern „was zieht da“ aus einer quasi objektiven Beobachtung zu einem Reflex auf das lyrische Ich führt und weiter zur Erkenntnis, Objekt einer Aggression zu sein. Aus Müllers „Es zieht ein Mondenschatten / Als mein Gefährte mit“ im Lied *Gute Nacht* wird bei Jelinek: „Mein Schatten kann es nicht sein, den habe ich ans Vorbei abgegeben, der war die ganze Zeit hinter mir, er wollte nicht mitziehen mit mir.“ (S. 7) Die Selbstreflexion objektiviert den Schatten als ein Fremdes – wie einer, der „fremd eingezogen“ ist. Mit „vorbei“ erscheint aus der seligen Lindenbaum-

⁸ Wiederholung eines satz- oder verschließenden Wortes am Beginn des nächsten Satzes, Bsp.: „Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen, Wind und Wellen spielen nicht mit seinem Herzen.“ (Goethe), vgl. Liste rhetorischer Stilmittel, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_rhetorischer_Stilmittel [04.01.2017]

⁹ 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, 2016

¹⁰ Jelinek, *Winterreise*, a.a.O. S. 7

Erinnerung die Negation: „Vorbei in tiefer Nacht“. Das „nach sich ziehen“ wird umgekehrt zu: „Kann man ihn eigentlich vorauswerfen und dann entschlossen in ihn hineinspringen? Kann der Schatten das, was war, durchbrechen, indem er vor mir herläuft?“ (S. 7)

Wie in der Minimal Music werden Müllers Verse als „Patterns“ variiert und öffnen neue Bedeutungen. Jelineks der Emphasis ähnliche Wiederholungen flottieren zwischen zwanghafter Selbstvergewisserung, einhämmernder Überzeugungsdominanz und Selbstaffirmation.

Musikalische Techniken	Analogien in der Sprache
<i>Imitation</i>	<i>Alliteration, Assonanz</i>
<i>Fortspinnung</i>	<i>Weiterentwicklung Bsp.: verbinden, Verbindung Verbund, Verband</i>
<i>Variation</i>	<i>Spiel mit durch Flexionen und Affixe veränderten Wortstämmen; Paronomasie (ähnlich klingende, semantisch verschiedene Wörter)</i>
<i>Sequenz</i>	<i>Parallelismus</i>
<i>Repetition</i>	<i>Repetitio, Anapher, Epipher</i>

Die musikalischen Techniken der Imitation, Fortspinnung, Variation, Sequenz und Repetition überträgt Jelinek in die Sprache mit Alliteration, Assonanz, Paronomasie, mit durch Flexionen und Affixe veränderten Wortstämmen, Parallelismus, Repetitio, Anapher und Epipher. Eine Fortspinnung etwa wäre: „Ich genüge nicht. Wem genüge ich denn nicht? Wer sagt, dass ich nicht genüge, meinem eigenen Leben nicht genüge, in der Schule des Lebens ein Nichtgenügend bekommen muß?“ (S.7.)

Winterreise	
Titel bei Wilhelm Müller (1823,1824) / bei Franz Schubert, op. 89 (1827)	
1 / 1 Gute Nacht	13 / 17 Im Dorfe
2 / 2 Die Wetterfahne	14 / 18 Der stürmische Morgen
3 / 3 Gefrorne Tränen	15 / 19 Täuschung
4 / 4 Erstarrung	16 / 20 Der Wegweiser
5 / 5 Der Lindenbaum	17 / 21 Das Wirtshaus
6 / 13 Die Post	18 / 9 Irrlicht
7 / 6 Wasserfluth	19 / 10 Rast
8 / 7 Auf dem Flusse	20 / 23 Die Nebensonnen
9 / 8 Rückblick	21 / 11 Frühlingstraum
10 / 14 Der greise Kopf	22 / 12 Einsamkeit
11 / 15 Die Krähe	23 / 22 Muth!
12 / 16 Letzte Hoffnung	24 / 24 Der Leiermann

Bei der Verarbeitung von Müllers Quellentext spielt Jelinek auch mit dem ausgewählten Wortvorrat wie Debussy mit seinen „selbst gewählten Gefängnissen“.¹¹ Die Reduktion auf das Wortmaterial aus Müllers Zyklus schafft in Jelineks 7. Kapitel, das die Einlieferung des geisteskranken Vaters in eine Betreuungsanstalt behandelt, eine verbale Form von „Gefängnis“: immer

¹¹ Vgl. Fußnote 5

enger knüpft sich das Netz der vorgegebenen Wörter, bis fast keine freie Silbe mehr erscheint.

Wie in der Engführung einer Fuge überlagern sich auch die Reverenzen, die den Worten aus den Gedichten angehören. In Kapitel 7 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 – bei Müller ist „trieb“ ein Konjunktiv, bei Jelinek ein Imperfekt. Mit „Gut. Von mir aus“ wird der Titel von *Gute Nacht* aufgegriffen. Ein Kontrast wird zur ambivalenten Zustimmung, denn „Von mir aus“ ist eine Einwilligung aber auch eine Anspielung darauf, dass der Demente „aus sich selbst hinaus verwiesen“ wird. Ein Blick auf grünen Wiesen leitet über zur Verführung, in „da wars geschehen um mich Gesell“¹² identifiziert Jelinek das lyrische Ich mit dem Abgewiesenen, der sich im Lied *Rückblick* objektiviert: „Da war’s geschehn im dich, Gesell!“ Auf die Lieder *Rast*, *Irrlicht* und *Täuschung* verweist das Zitat „Nun merk ich erst, wie müd ich bin“ (S. 74) und das Motiv des verlockten Wandersmanns, der aus seinem „hellen, warmen Haus hinaus“ (S. 75) gewiesen wurde. Jelineks „Wir haben das Hotel zum Totenacker schon gebucht“ (S. 75) pervertiert den Totenacker aus dem Lied *Das Wirtshaus* zu einem Hotel, um seine Funktion als Grab zu beschönigen. Und mit „dass du hineinmußt, [...] dass du davonmußt“ zitiert Jelinek das Bariton-Solo, 3. Satz aus *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms: „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss.“¹³

Jelineks „Nur Täuschung ist für uns Gewinn!“ (S. 75) ersetzt das „mich“ aus dem Lied *Täuschung* durch „uns“ und dient als zynische Anspielung auf die „klugen Frauen“, die den ‚Wandersmann‘ verlockten, sein Haus zu verlassen und ins Heim zu gehen. Müller erwähnt eine „Frau“ nur mit „Ein treues Frauenbild“ im Lied *Wetterfahne*. Aber in Carl Orffs Oper *Die Kluge* nach dem Grimm-Märchen *Die kluge Bauerntochter* klagt deren Vater „Oh, hätt ich meiner Tochter nur geglaubt“.¹⁴ Jelinek wendet seine Klage um verlorenen Gewinn zur Klage des Kranken über seine Leichtgläubigkeit: „Ich hab ihnen geglaubt. Ich habe meiner Frau und meiner Tochter geglaubt, dass ich nur auf Erholung fahre“ (S. 75). Für „bin ich vorausgewandert oder hinterher?“ (S. 82) findet Jelinek einen Intertexte in Gustav Mahlers 4. Kindertotenlied *Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen*, wo die Parallelstelle heißt: „Sie sind uns nur vorausgegangen und werden nicht wieder nach Haus verlangen!“¹⁵

Das ostinatohaft thematisierte Wort „Haus“ (S. 83ff.) aus dem Lied *Das Wirtshaus* verarbeitet aus dem Lied *Rast* die Stelle „In eines Köhlers engem Haus“. Im letzten Wort des Kapitels wird es seiner Aspiration beraubt und skelettiert zu „Aus“. Das verbale Leitmotiv „Haus“ bildet dort einen Gegensatz zum „Heim“-Ostinato, und Jelinek spielt in der folgenden Passage mit dem einschmeichelnden Diphthong ei, der wie eine Klangfläche den unwirtlichen Heimplatz des Demenzkranken in ein anheimelndes Vokalbett hüllt und mit dem „Ei“ auch eine in der Regression aufscheinende Vorform physischer Existenz assoziiert:

¹² Eine weitere Variante davon ist: „Es ist geschehen um dich, Gesell, und das weißt du recht gut. Papa, Gesell auf der Wanderschaft, guter Gesell, es ist um dich geschehn[...]“ S. 91

¹³ Text - Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem, Psalm Psalm 39:4-7, <https://web.stanford.edu/group/SymCh/performances/S1995/text.html>[14.03.2017]

¹⁴ Carl Orff: Die Kluge 1. Szene, www.songtexte.com/songtext/carl-orff/die-kluge-scene-i-oh-hatt-ich-meiner-tochter-nur-geglaubt-1be24558.html[270317]

¹⁵ Gustav Mahler, Kindertotenlieder, UE Partitur, s.a., S. 37;38

„[...] erst mal geben sie mich also in ein kleines Heim, in ein so kleines Heim, so klein das sehen Sie gar nicht, wie soll ich da je hineingeh'n?, da geben sie mich hinein, das nenn ich einen Morgen, so recht nach meinem Sinn, na, der Tag hat aber gut angefangen!, in dieses winzige Heim geben sie mich, das aber kein Heim ist, es ist ein Heim für andere, nicht für mich, es ist ein Heim für zu viele, da passe ich gar nicht mehr hinein, oder ist das schon ein andres Heim, sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt, so dass sie mich mit Gewalt dort hineinzwängen müssen?, in dieses Heim, das keins ist und auch so recht überhaupt nicht nach meinem Sinn, aber ich muß dorthin, das sagen sie mir.“ (S.76)

Schuberts Lied *Der Wanderer*¹⁶ hat Jelinek im gleichlautenden Titel des 3. Teils ihrer *kleinen Trilogie des Todes*¹⁷ verarbeitet; in ihrer *Winterreise* paraphrasiert sie dessen Anfang „Ich komme vom Gebirge her“ mit einer Negation: „Nein, vom Gebirge komm ich diesmal nicht...“ (S.83). Das Zitat „Schnee, du weißt von meinem Sehnen“ (S. 77) ist im Lied *Wasserfluth* der Anfang der dritten Strophe. Weiterhin werden in Kapitel Sieben Zitate verarbeitet aus den Liedern *Rast*, *Der greise Kopf*, *Die Wetterfahne*, *Gute Nacht*, *Im Dorfe*, *Irrlicht* und *Auf dem Flusse*. Mit „Erkennst du noch mein Bild, Kind?“ (S. 79) und „Schauen Sie, erkennen Sie das Bild?“ (S. 87) greift Jelinek aus dem Lied *Auf dem Flusse* „Erkennst du nun dein Bild?“ auf und erinnert noch an die grausige Verwandlung eines in Einsamkeit verlorenen, hoffnungslos Liebenden aus Schuberts Heine-Lied *Der Doppelgänger*¹⁸: „Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe - Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.“

Thema der vorgetragenen Passage sind die Verse der 3. Strophe aus *Das Wirtshaus*: „Sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt? Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt.“ Jelinek verarbeitet es durchführungsartig mit Leitmotiven aus *Der Wegweiser*: Weiser in Varianten von weisen, beweisen, weiß [von wissen], weise und abweisen. Als Gegensätze imponieren Flexione von „gehen“ und „stehen“, um dem Gehen des Wanderers das Stehen in der Fixierung im „Heim“ gegenüber zu stellen.

Ein weiteres Leitmotiv ist Müllers „unverrückt“, dem Jelinek die Vorsilbe raubt, und es kombiniert mit dem „irre“ aus „Laß irre Hunde heulen“ im Lied *Gute Nacht* sowie dem „Bin gewohnt das irre Gehen“ aus dem Lied *Irrlicht*. „Verrückt“ erscheint auch als der „Verrückte“, und der Wortstamm in „Stück“, „weggerückt“ und „zurückgefunden“ – alles Bezeichnungen für Partialisierung und Dislozierung. Und selbst Jelineks Stichwort „Fernsehn“ bleibt im „selbst gewählten Gefängnis“ von Müllers Wortvorrat, indem es sein „entfernt von jenem Ort“ aus dem *Lindenbaum* variiert.

Das Wort „wund“ erscheint in den vom Wandern wunden Füßen, und bildet ein weiteres Leitmotiv mit Varianten in verwundert, Verbund, fortgesponnen in verbinden, Verbindung und Verband.

¹⁶ 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.

¹⁷ Elfriede Jelinek, *Der Wanderer*, in: *Macht nichts*, Eine kleine Trilogie des Todes, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 47-84

¹⁸ 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.

Das Wort „Ruhe“ aus den Liedern *Gute Nacht, Der Lindenbaum, Im Dorfe, Der Wegweiser, Irrlicht, Rast* und *Einsamkeit* ist ein Leitmotiv am Schluss des 7. Kapitels, wo die trügerische Hoffnung aus dem *Lindenbaum* „Hier findest du deine Ruh!“ endgültig entzaubert ist.

Das „Herz“, der „Mein Herz?“-Refrain im Lied *Die Post*, ist Leitmotiv im 6. Kapitel, z.B. in: „[...] aber macht ja nichts, macht ja nichts, mein Herz, mein Herz!“ (S. 69). In der vorgetragenen Passage ist es abhanden gekommen, nur der Wortstamm „her“ taucht noch auf in „woher“, „vorher“, „herstellen“ und „früher“.

Signifikanterweise kommt in Müllers und Schuberts ganzem Zyklus das Wort „geben“ nur in „vergebens“ vor, und gar nicht die Worte für Entwicklung und Fülle: „werden“, „dürfen“ und „viel“. Auch „Schuld“ erscheint nicht, denn für die Abweisung und Verelendung des armen Wandergesellen ist ja nicht die reiche Braut selbst verantwortlich; für Müller und Schubert kam das ökonomische Kriterium einer Brautwahl wohl noch einem sozialen Verhängnis gleich. Bei Jelinek tritt die Selbstbezeichnung der „klugen Frauen“ schmerzlich hervor, obwohl sie für die Krankheit des Vaters nicht verantwortlich sind, und eine professionelle Betreuung dem Schutz des Kranken dienen soll. Aber der Ich-Verlust in der Demenz greift tief in die Sprache ein, und Jelinek vergegenwärtigt das gefährdete Ich auch in der Negation, im „nicht“, das das Ich umschließt und einsperrt.

Im folgenden wird der Ausschnitt aus dem Kapitel sieben mit Markierungen versehen, die die verschiedenen Bedeutungen: **Worte/ Wortgruppen aus Müllers Zyklus – Repetition – (ans neue Textumfeld angepasste) Varianten – Kontrastbildungen – Alliteration, Spiel mit Wortstämmen – Fremdzitat – Texte aus *Der Wegweiser* und *Das Wirtshaus*** – Worte aus verschiedenen Quellen sind ge_trennt [Mehrfachfunktionen sind mit verschiedenen Farben im selben Wort markiert.]

Elfriede Jelinek: *Winterreise*

[...]

Sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt? Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt. Ja, alles besetzt. Sehen Sie das denn nicht, hier steht es. doch: besetzt. Ich geh weiter, doch der nächste Weiser ist entweder umgedreht oder ganz fort, der weist auf nichts mehr zu, ich würde es so_wie_so nicht finden. Weiß nicht, woher und wohin, und schließlich auch mein Gehen gestoppt. Mein Gehen mir unter den Füßen weggezogen, das ist nicht nett. Frau und Tochter haben mir mein Gehen weggenommen, die waren das!, ich hab's doch gesehn!, aber vorher haben sie mir die Wegweiser alle absichtlich umgedreht, das haben sie absichtlich gemacht, ich kann es nur nicht beweisen, und es war auch keineswegs so gedacht, daß ich, wenn die Weiser alle umgedreht sind und ich endlich umkehren darf, wieder zu ihnen zurück kann. Daß ich nach Hause darf. Ich soll gar nichts mehr dürfen, nicht mehr gehen, nichts mehr wollen, nicht mehr wandern, nichts mehr sehen, nur das Weiß des irren Hauses. Endstation. Alles aussteigen. Und alles steigt aus. Da denkt man, dieser Weiser ist unverrückbar, und das nächste Mal wird der Verrückte schon wieder wissen wollen, wohin es mit ihm geht. Doch der Weiser ist es, der verrückt ist, und jetzt weiß der Verrückte überhaupt nichts mehr, weil ja auch sein Weiser verrückt ist und nicht mehr so weise, wie er sein sollte. Könnt wohl ein Zeichen sein, doch welches und wofür? Frau und Tochter haben

ihn weggerückt, nur ein Stück, und schon hab ich mich nicht mehr zurechtgefunden und nicht mehr zurückgefunden, ja, ich wars, den sie verrückt haben, nicht den Weiser, mich selbst haben sie verrückt!, den Verrückten nur ein Stück verrückt, und er ist jetzt dort, wo keiner je ging zurück. Ich bin dort, aber ich weiß nicht mehr, wer ist Ich? Welches Ich? Ich verbinde nichts mehr damit, auch nicht meine vom Wandern wunden Füße, meine übers Leben verwunderten Füße, meine vom Gehen abgegangenen Füße, ich verbinde nichts mehr mit nichts. Mit diesem Weg verbinde ich nichts mehr. Ich kann keinen Verbund mehr herstellen, keine Verbindung, keinen Verband mehr wickeln, kann nichts mehr. Sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt? Das hab ich doch schon einmal gefragt! Keine Antwort. Schon beim ersten Mal nicht. Bin matt zum Niedersinken, das hab ich doch auch schon mal gesagt, Entschuldigung, ich sage alles immer mehrmals, wirklich alles!, Sie werden das schon gemerkt haben, wirklich alles, alles wiederholt, weil ich sofort vergesse, was ich gesagt oder gefragt habe, und ja, ich sehe, die Kammern sind alle besetzt, aber irgendwie und irgendwo werden sie mich schon noch hineinquetschen. Ich bin ohne Ruh, aber sie werden mich schon noch zur Ruhe bringen. Bitte beachten Sie, daß sich Ihr Nachbar vielleicht schon zur Ruhe begeben hat! Das haben sie früher immer im Fern_sehn gesagt, vor vielen vielen Jahren. Jetzt erst haben sie es erreicht. Ich habe mich zur Ruhe begeben. Gute Nacht. Das kühle Wirtshaus, in das ich eingeladen wurde, kann jetzt schließen.¹⁹ Es muß mich nicht mehr abweisen. Kann weiter nicht, nicht weiter. Kann nicht. Kann nicht. Aus.

In Gustav Mahlers Symphonik war Triviales eine Anverwandlung ans Volkstümliche und eine Trauerarbeit über den in der Kunstsphäre verlorenen Kreaturklang. Der Verismo stellte harte Kontraste unvermittelt nebeneinander. Jelinek spielt damit und mit den Freiheiten der Neuen Musik, denen z.T. die Bearbeitungstechniken der postmodernen Theaterästhetik entsprechen.²⁰ In ihren Texten bedient sie sich der Montage als Imitation musikalischer Polystilistik, deren gegensätzliche Stilelemente die Aura des Erhabenen demontieren und seine Autorität in Frage stellen. In *Winterreise* führt Jelinek ihre entstellend-dekuvrierende Transformation fort als Kritik in wörtlich genommenen Metaphern, Ironie und Kontrastierung von Heterogenem, um Emotionsausdruck vor Sentimentalität zu schützen, Schmerz und Selbstkritik zu verkapseln und das Nachleben verblichener Lyrik einzufangen.

Weitere Details zu Jelineks Textstrukturen und eine Analyse des 8. Kapitels von Jelineks *Winterreise* sind zu finden unter dem Titel „Mit Worten komponieren als wären es Töne - Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen“ in: www.susanne-vill.at/downloads/.

Im Symposium wurde der Vortrag ergänzt durch Franz Schuberts *Der Wegweiser* und *Das Wirtshaus* aus dem Liederzyklus *Winterreise*, Benjamin Harasko (Bariton) und Rafaela Seywald (Klavier). Dorothee Hartinger las aus Elfriede Jelineks *Winterreise*.

¹⁹ „ließ“: Anpassung von „laß [irre Hunde heulen]“ in *Gute Nacht* und „verlassen“ aus *Die Krähe*.

²⁰ 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