



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Reise im Stillstand“

Thematische, intertextuelle und musikalische Bezüge zu
Wilhelm Müllers und Franz Schuberts *Winterreise* in
Elfriede Jelineks *Winterreise*

Verfasserin

Cornelia Wech

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Englisch

Betreuerin:

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

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für ihre fachlich kompetente Unterstützung sowie die kritischen und hilfreichen Rückmeldungen während meiner Diplomarbeitszeit bedanken.

Zudem gilt mein Dank vor allem meinen Eltern, die mich während meines ganzen Studiums unterstützt haben. Für das Korrekturlesen danke ich meinem Vater und für ihre Unterstützung jeglicher Art meiner Mutter.

Vielen Dank auch meinem Bruder, meinen Freundinnen und insbesondere Lisa Rumpl für die schönen gemeinsamen Studienjahre, die ich nicht missen möchte. Zu zweit ist es immer besser als alleine.

Danke auch an Andy Hutchinson für die vielen Gespräche über meine Diplomarbeit, für die Hilfe jeglicher Art und dafür, dass du da bist. Dir gilt mein uneingeschränkter Dank.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	4
I THEORETISCHE GRUNDLAGEN	7
1. Aktuelle Forschungslage: Elfriede Jelinek und die Musik	7
2. Methode und Schwerpunkte der Arbeit	11
II INTERTEXTUELLE BEZÜGE	15
1. Intertextualität als roter Faden: Motive in Müllers/Schuberts und Jelineks Werk	15
1.1 Intertextualität als Schreibverfahren bei Jelinek.....	15
1.2 Intertextualität als roter Faden in der <i>Winterreise</i>	16
1.2.1 „Liebes Liebchen“ und die „reiche Braut“	17
1.2.2 Tränen	20
1.2.2.1 „Gefrome Tränen“	20
1.2.2.2 Wenn Blut statt Tränen rinnt: Exkurs zur <i>Klavierspielerin</i>	22
1.2.3 „Mein Herz“	24
1.2.4 Straßen, Flüsse und Wegweiser	27
1.2.5 Wandern im Winter	31
2. Szene Sieben als intertextueller Höhepunkt	34
2.1 Bezüge zu Lübeck/Schubert in <i>Der Wanderer</i> und Müller/Schubert in <i>Die Klavierspielerin</i>	34
2.1.1 <i>Der Wanderer</i>	35
2.1.2 <i>Die Klavierspielerin</i>	38
2.2 Motive und intertextuelle Bezüge in Szene Sieben	43
III THEMATISCHE BEZÜGE	50
1. Vergänglichkeit	50
1.1 Vergehen der Zeit	50
1.2 Wandern als Form des Vergehens	53
2. Identität	55
2.1 Der Fremdling ohne Identität	55
2.2 Identität als Frau und Autorin	57

3. Kälte	59
3.1 Dunkelheit und Kälte des Winters	59
3.2 Physische und psychische Kälte	62
IV MUSIKALISCHE VERKNÜPFUNGEN	64
1. Fortschreibung der Musik im Text	64
2. Musikalität auf der Strukturebene	68
2.1 Vernetzungen durch Motive	68
2.2 Motivisches Kreisen	70
2.2.1 Szenenübergreifende Motive	72
2.2.2 Motive innerhalb einer Szene	75
2.3 Einleitungen bei Schubert und Jelinek	78
2.4 Wandern der Szenen	81
2.4.1 Szenen mit gehendem Charakter	82
2.4.2 Szenen mit stehendem Charakter	84
2.5 Musik und Sprache in Jelineks <i>Winterreise</i>	86
V VON NICHTSGEWISSHEIT ZU NICHTSGEWISSHEIT	88
1. Nichtsgewissheit: Versuch einer Definition	88
2. Nichtsgewissheit in Müllers/Schuberts und Jelineks <i>Winterreise</i>	90
2.1 Nichtsgewissheit auf struktureller und musikalischer Ebene	90
2.2 Nichtsgewissheit auf inhaltlicher Ebene	92
2.3 Nichtsgewissheit bei den Rezipient/innen	93
CONCLUSIO	97
SIGLENVERZEICHNIS	100
LITERATURVERZEICHNIS	101
ANHANG	105
1. Abstract	105
2. Lebenslauf	107

EINLEITUNG

Im Jahr 1824 veröffentlichte Wilhelm Müller den Gedichtzyklus *Winterreise*, bestehend aus vierundzwanzig Gedichten, die von der Wanderung eines lyrischen Ichs durch die einsame Winterlandschaft erzählen. Schon drei Jahre darauf komponierte Franz Schubert einen Liederzyklus, welcher auf Müllers Gedichten basierte und diese mit Musik kombinierte. Fast zweihundert Jahre später, im Jahr 2011, veröffentlichte die Autorin Elfriede Jelinek einen Theatertext mit dem Titel *Winterreise*, in dem sich verschiedene sprechende Stimmen mit Thematiken wie Einsamkeit, Identitätskonflikten und dem Dasein als Ausgestoßene/r auseinandersetzen.

Über Jelineks *Winterreise* wurde bereits einiges gesagt und geschrieben, beispielsweise, dass das Stück „eines von Jelineks persönlichsten und anrührendsten Werken überhaupt“ (WI, Umschlagtext) sei, in dem sie „radikal wie in keinem anderen Stück zuvor [...] persönliche Bilanz [zieht]“.¹ Der Inhalt von Jelineks Theatertext wurde beschrieben als „Stationen der eigenen Biografie: ihrem in der Psychiatrie gestorbenen Vater, der schwierigen Beziehung zu ihrer Mutter und schließlich auch dem eigenen, schmerzhaft erlebten Ausgesetztsein als Autorin“.² In der vorliegenden Arbeit sollen jedoch keine persönlichen oder biographischen Deutungen vorgenommen werden, sondern von Interesse ist ein ganz anderer Aspekt der *Winterreise*. Diese soll im Kontext des Zyklus von Müller und Schubert betrachtet werden, da jener als Grundlage für die Analyse des Theatertexts dient und in eine ernsthafte und vollständige Untersuchung miteinbezogen werden muss. Jelineks *Winterreise* soll im Zusammenhang mit Müllers Gedichtzyklus und Schuberts Komposition betrachtet werden, um ein tieferes Verständnis dafür zu erlangen, welches ohne Kenntnis der Prä- und Kontexte nicht möglich wäre. Dass zwischen diesen drei Werken eine Verbindungen besteht, zeigt schon die Betrachtung der Titel, doch wie eng jene Verflechtung zwischen dem lyrischen, dem musikalischen und dem dramatischen Werk ist, soll diese Arbeit erläutern.

Das Thema Elfriede Jelinek und die Musik, auf welches im ersten Teil dieser Arbeit eingegangen wird, eröffnet verschiedene Aspekte, da sich die Autorin in ihrem Schreiben sehr oft und intensiv mit musikalischen Themen auseinandersetzt. So hat sie einige Werke mit musi-

¹ Elfriede Jelinek „Winterreise“. Burgtheater Wien http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1375107 (30.03.2014).

² ebd.

kalischen Schwerpunkten veröffentlicht, wie beispielsweise das Drama *Clara S.* oder den Roman *Die Klavierspielerin*. Zudem hat Jelinek auch selbst Lieder und Libretti verfasst und sich in essayistischen Texten mit verschiedenen Komponist/innen, darunter auch Franz Schubert, auseinandergesetzt. Daher soll in Kapitel I ein kurzer Überblick über Jelineks Verbindungen zur Musik gegeben werden, um anschließend in Kapitel II mit der Analyse ihrer *Winterreise* zu beginnen. Es wird darin in einer detaillierten Analyse auf die einzelnen intertextuellen Referenzen zum Müller'schen/Schubert'schen Prätext in Jelineks *Winterreise* eingegangen. Diese verweisen auf die enge Verbindung zwischen Jelineks Theatertext und dem Original der *Winterreise*, da sie sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk ziehen. Hervorgehoben kann unter all diesen intertextuellen Verflechtungen die siebente Szene aus Jelineks Text, da es in dieser die weitaus meisten Zitate und Übernahmen aus Müllers/Schuberts Prätext gibt. An dieser Stelle sollen auch zwei frühere Werke Jelineks genannt werden, der dramatische Text *Der Wanderer* und der Roman *Die Klavierspielerin*, die hinsichtlich ihres intertextuellen Aufbaus sowie ihrer Beziehung zu Schubert als Vorstufen von Jelineks *Winterreise* gesehen werden. Durch eine kurze Analyse der Verbindung zu Schubert und den jeweiligen Prätexten dieser Werke ist die Kontextualisierung und damit ein besseres Verständnis der *Winterreise* gewährleistet.

Anschließend wird auf die wichtigsten Themen, mit denen sich die Figuren des Theatertexts, aber auch der Protagonist aus Müllers/Schuberts Zyklus, konfrontiert sehen, eingegangen. Auch wenn Jelinek in ihrem Text aktuelle Themen und Vorfälle bearbeitet, wie beispielsweise den Bankenskandal der Bank Hypo Alpe-Adria oder das Medienspektakel um die Befreiung Natascha Kampuschs, ist ihre *Winterreise* dennoch von zahlreichen Verflechtungen zu Müllers/Schuberts Prätext durchzogen.

In Kapitel IV wird ein weiterer Aspekt der Jelinek'schen *Winterreise* behandelt, und zwar die Frage nach einem möglichen musikalischen Charakter des Texts. Besonders seit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Elfriede Jelinek im Jahr 2004 ist die Beschäftigung mit einer etwaigen Musikalität ihrer Texte sehr beliebt.³ In dieser Arbeit soll jedoch, statt metaphorischen Zuschreibungen, anhand der Textstruktur eines einzelnen Werks, der *Winterreise*, gezeigt werden, wie darin Ähnlichkeiten zu einem musikalischen Werk, in diesem Fall Franz Schuberts *Winterreise*, vorliegen. Es wird gezeigt, wie die Lieder aus Schuberts Zyklus bestimmte Merkmale aufweisen, welche auch in Jelineks Theatertext wiederzufinden sind. Da-

³ vgl. Janke, Pia: Jelinek und die Musik. In: Müller, Sabine und Catherine Theodorsen (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008. (Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 2), S. 272.

bei wird insbesondere auf den Eindruck, dass es in beiden Werken keine Entwicklung sondern eher ein Kreisen um bestimmte Aspekte gibt, eingegangen, welcher Jelineks *Winterreise* zu einer „Reise im Stehen“⁴ macht und den Effekt einer Nichtsgewissheit mit sich bringt. Um dieses von Jelinek selbst definierte Konzept der Nichtsgewissheit geht es schließlich in Kapitel V, in welchem das Nichtsgewisse nicht nur definiert wird, sondern auch gezeigt werden soll, wie sich diese Nichtsgewissheit sowohl in Schuberts Musik als auch in Jelineks Text widerspiegelt.

Durch die Analyse sowohl thematischer und intertextueller als auch struktureller und musikalischer Bezüge kann einerseits verständlich gemacht werden, wie viele und enge Verknüpfungen zwischen dem Werk Schuberts und Jelineks vorhanden sind. Andererseits wird zudem gezeigt, wie das Konzept der Nichtsgewissheit nicht nur ein Merkmal ist, welches Jelinek anderen Künstler/innen, wie beispielsweise Franz Schubert, zuschreibt, sondern dass es auch ihre eigene Arbeit definiert, welche ein ebenso nichtsgewisses Werk wie die Kompositionen Schuberts darstellt.

⁴ Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich. Dankesworte zur Verleihung des *Mülheimer Dramatikerpreises 2011* für 'Winterreise'. www.elfriedejelinek.com (23.03.2014).

I THEORETISCHE GRUNDLAGEN

1. Aktuelle Forschungslage: Elfriede Jelinek und die Musik

Das Thema Elfriede Jelinek und Musik ist in der Forschung von großem Interesse, da es in vielerlei Hinsicht für das Werk Jelineks von Relevanz ist. Insbesondere durch die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Elfriede Jelinek im Jahr 2004 wurde das Interesse an den vielen verschiedenen musikalischen Aspekten von Jelineks Texten noch zusätzlich angeregt. Dies ist auf die Begründung der Schwedischen Akademie, der Autorin den Nobelpreis zu verleihen, zurückzuführen, welche lautete: „für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen.“⁵ Dies deutet eine Musikalität in Jelineks Schreibverfahren an, so als ob die Autorin mit Sprache in ähnlicher Weise wie mit Musik umginge. Auch wenn die Aussage der Schwedischen Akademie zu Überlegungen zur Musikalität von Jelineks Texten anregt, ist sie gleichzeitig mit Vorsicht zu genießen, da es sich im Endeffekt doch eher um eine metaphorische Beschreibung handelt. Von einer direkten Adaption der Aussage der Schwedischen Akademie auf Jelineks Werk ist daher abzuraten und auch immer wiederzufindende Behauptungen, Jelineks Texte würden auf musikalischer Spracharbeit basieren, sind kritisch zu hinterfragen. Obwohl beispielsweise die Prosawerke Thomas Bernhards mit der musikalischen Form einer Fuge oder eines Rondos verglichen wurden, können solche Vergleiche nicht auf Jelineks Werke übertragen werden.⁶ Da jedoch auch in diesem Bereich aktuell geforscht wird, sind immer wieder auch sehr interessante Theorien zur Musikalität des Jelinek'schen Werks zu finden, wie beispielsweise David Schroeders Überlegungen zu einer musikalischen Form des Romans *Die Klavierspielerin*, laut denen der Roman der Form einer Sonate entsprechen könnte.⁷

Das Interesse an der Frage, ob Jelineks Werk als eine Art Sprachkomposition verstanden werden könnte, wird noch dadurch verstärkt, dass die Autorin selbst immer wieder davon spricht, dass sie beim Schreiben kompositorisch vorgehe, wie beispielsweise in einem Interview für

⁵ Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004. Elfriede Jelinek. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/ (23.03.2014).

⁶ vgl. Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik, S. 273.

⁷ vgl. Schroeder, David: *Our Schubert. His Enduring Legacy*. Lanham: The Scarecrow Press 2009.

die Zeitschrift *Emma* aus dem Jahr 1997, in welchem sie von sich behauptete: „Ich arbeite auch mit der Sprache wie mit musikalischem Material. Ich verwende beim Schreiben kompositorische Verfahren. Das habe ich ja gelernt.“⁸ Auch in einem Interview, welches sie nach der Verleihung des Nobelpreises für Literatur gab, wiederholte sie diese Aussage noch einmal: „Meine Ausbildung in Musik und der Komposition hat mich dann zu einer Art musikalischen Sprachverfahrens geführt, bei dem zum Beispiel der Klang der Wörter, mit denen ich spiele, deren eigentliche Bedeutung sozusagen gegen deren Willen preisgeben muß.“⁹ Beachtenswert ist, dass Jelinek in beiden Stellungnahmen zu ihrem Schreibverfahren auf ihre Ausbildung im musikalischen Bereich hinweist und angibt, dass sie ihre musikalischen Kenntnisse auch in ihrer schreibenden Tätigkeit anwendet.

Oft wird auch in der Analyse von Jelineks Texten und deren vermeintlicher Musikalität auf die Biographie der Autorin verwiesen, die ein Orgelstudium am Wiener Konservatorium absolvierte und schon seit frühen Kindheitstagen Musikunterricht für verschiedene Instrumente bekam.¹⁰ Doch abgesehen von einem kleinen Einblick in das private Leben Elfriede Jelineks, bieten diese biographischen Details keine essentielle Bereicherung für ihr literarisches Werk. Pia Janke hält die biographischen Untersuchungen von Jelineks Werk für eine „Mythenfortschreibung“, denn „[z]ur eigentlichen Werkinterpretation tragen sie nichts bei.“¹¹ Dennoch ist nicht zu übersehen, dass Musik auffallend oft eine Rolle in Jelineks literarischem Werk spielt und meist mit Anspielungen auf die eigene Biographie der Autorin einhergehen. Als Beispiel dafür kann der Roman *Die Klavierspielerin* aus dem Jahr 1983 genannt werden, in dem es um eine Frau geht, die auf den ersten Blick viele Ähnlichkeiten zu Jelinek selbst aufweist, sei es nun die Beschäftigung mit Musik oder die Figur der dominanten Mutter. Doch Uta Degner weist darauf hin, dass auch dabei keine voreiligen Schlüsse gezogen werden sollten:

Die Analogie von fiktionaler Geschichte und Lebensgeschichte mag suggerieren, dass beide umstandslos aufeinander zu beziehen sind. Doch die scheinbaren Alternativen einer Ableitung des Werks aus der Biographie oder, umgekehrt, einer Erläuterung der Biographie durch das Werk sind beide verkürzend, da sie kausal Ein-

⁸ Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? <http://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456> (30.03.14).

⁹ Interview with Elfriede Jelinek by freelance journalist Marika Griehsel in November, 2004. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-interview_mail-ge.html (30.03.2014).

¹⁰ vgl. Janke, Pia: Jelinek und die Musik, S. 272.

¹¹ ebd. S. 272.

flüsse ableiten, ohne den Brechungseffekt einer Literarisierung zu berücksichtigen.¹²

Es handelt sich letztendlich bei einem Werk wie der *Klavierspielerin* um eine fiktionale Geschichte und eine biographische Deutung würde viel zu kurz greifen. Doch auch in anderen Texten Jelineks sind musikalische und gleichzeitig biographische Schwerpunkte vorzufinden, wie beispielsweise in einem Essay, welches ihrem ehemaligen Orgellehrer Leopold Marksteiner gewidmet ist und von Jelineks eigener Wahrnehmung von Musik handelt: *Die Zeit flieht*.¹³ In einigen weiteren Werken spielt Musik ebenfalls eine tragende Rolle, zum Beispiel im Theaterstück *Clara S.*, der den Untertitel *Musikalische Tragödie* trägt und auf dem realen Charakter der Komponistin Clara Schumann basiert.

Zudem gibt es noch zahlreiche Verbindungen zwischen der Autorin und dem Bereich der Musik, die weder auf verklärten Metaphern und Mutmaßungen noch auf biographischen Spekulationen beruhen, sondern mit Jelineks eigenem musikalischen Schaffen zu tun haben. So hat Elfriede Jelinek selbst drei Lieder verfasst, *Klage, meine liebe* sowie *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot*, die jedoch nie gedruckt, sondern im Rahmen verschiedener Veranstaltungen veröffentlicht wurden.¹⁴ Zusätzlich hat sie auch Texte für Kompositionen verfasst, allen voran für die beiden Komponistinnen Patricia Jünger und Olga Neuwirth. Das Besondere ist hierbei, dass Jelinek für diese Texte Material aus anderen eigenen Werken verwendet und in den musikalischen Werken weiterverarbeitet hat. So basiert beispielsweise der von Jelinek verfasste Text zur Komposition *Heller Schein* von Patricia Jünger sowohl auf dem ersten Abschnitt ihres Dramas *Wolken.Heim* als auch auf der Schlusspassage ihres Texts *Begehrde*. Der Text zur Olga Neuwirths *Elfi und Andy* wurde hingegen nach der Uraufführung des Musikstücks im Jahr 1997 auch im Jahr darauf in Jelineks Theaterstück *Ein Sportstück* verwendet.¹⁵ Zudem verfasste sie mehrere Libretti, teilweise in Zusammenarbeit mit Jünger und Neuwirth.

Dass diese beiden Komponistinnen von großer Bedeutung für Elfriede Jelinek sind, wird durch die Tatsache bestätigt, dass neben der Zusammenarbeit mit ihnen auch einige Essays über Jünger und Neuwirth von Jelinek verfasst wurden, in denen sie sich nicht nur mit den beiden Künstlerinnen sondern auch mit ihrem eigenen Verständnis von Musik beschäftigt. Ein

¹² Degner, Uta: Biographische Aspekte künstlerische Kontexte. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 2.

¹³ Jelinek, Elfriede: Die Zeit flieht. www.elfriedejelinek.com (23.03.2014).

¹⁴ vgl. Janke, Pia: Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 228-229.

¹⁵ vgl. ebd. S. 229-230.

Beispiel dafür wäre ein Text über Patricia Jünger, *Die Komponistin*, in welchem sie ihre Begeisterung für diese Frau und Komponistin zum Ausdruck bringt: „Ich kenne niemanden, der mehr Kraft hat als Patricia Jünger.“¹⁶ Zwei Essays, in denen Jelinek sich mit Werken Olga Neuwirths auseinandersetzt, sind beide auf ihrer Internetseite zu finden: *Musik und Furcht*¹⁷, in dem es um Neuwirths Stück *Inseln* geht, oder *Das Fallen. Die Falle*¹⁸. Als Beispiele der Zusammenarbeit mit Jünger und Neuwirth können zudem die Libretti *Bählamms Fest* oder *Lost Highway* genannt werden, die gemeinsam mit Olga Neuwirth entstanden sind.

Was alle Libretti Jelineks gemeinsam haben, ist, dass sie auf anderen Prätexten basieren, wie „literarischen, filmischen oder musiktheatralen Vorlagen“.¹⁹ Sehr oft sind diese Vorlagen mit Franz Schubert in Beziehung zu bringen, wie beispielsweise *Der tausendjährige Posten* oder *Der Germanist*, eine von Elfriede Jelinek und Irene Dische gemeinsam bearbeitete Version Theodor Körners/Franz Schuberts Librettos *Der vierjährige Posten*. Auch einige Theatertexte Jelineks stehen eng in Verbindung mit Schuberts Kompositionen, wie der dritte Teil der Dramen-trilogie *Macht nichts*, welcher den Titel *Der Wanderer* trägt und auf einem gleichnamigen Lied Schuberts basiert. Eine ebenso enge Verknüpfung zwischen Schuberts Werk und einem literarischen Werk ist schließlich auch im Fall von Jelineks *Winterreise* festzustellen.

Es kann daher durchaus behauptet werden, dass Schubert ein wichtiger Bezugspunkt für Jelineks eigenes Schaffen ist, denn sie hat ihm und seiner Musik sogar zwei Essays gewidmet: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen*²⁰ und *Zu Franz Schubert*.²¹ Insbesondere der zweite Essay ist für diese Arbeit von Bedeutung, da Jelinek darin Schuberts Musik auf ihre persönliche Art und Weise beschreibt, wenn auch nicht aus der Position einer Musikwissenschaftlerin, aber dennoch einer Musikkennerin. Zudem geht sie darin auf das Konzept der Nichtsgewissheit ein, welches sie als eine Eigenschaft der Schubert'schen Musik definiert. Auch mit anderen Künstler/innen verbindet Jelinek diese Nichtsgewissheit, doch das sind hauptsächlich Dichter/innen²², während Schubert nicht nur als Mensch als nichtsgewiss beschrieben wird,

¹⁶ Jelinek, Elfriede: Die Komponistin. Wortmaterial in den Kompositionen Jüngers. In: Henze, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Frankfurt am Main: Fischer 1990. (Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik IV.), S. 218.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: Musik und Furcht. Einige Überlegungen zu "Inseln" von Olga Neuwirth. www.elfriedejelinek.com (29.03.2014).

¹⁸ Jelinek, Elfriede: Das Fallen. Die Falle. www.elfriedejelinek.com (29.03.14).

¹⁹ Janke, Pia: Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti, S. 230.

²⁰ Jelinek, Elfriede: Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. In: Brusatti, Otto (Hg.): Schubert 97. Aus Heliopolis – Nachtviolen – Wasserfluth. Katalog zur Jubiläumsausstellung 200. Geburtstag Franz Schubert. Köln: Böhlau 1997. S. 156-157.

²¹ Jelinek, Elfriede: Zu Franz Schubert. www.elfriedejelinek.com (10.01.2014).

²² vgl. Jelinek, Elfriede: Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. Hg. von Jelinek, Elfriede und Brigitte Landes. München: Goldmann 1998.

sondern auch seine Musik. Diese Tatsache zeigt, dass Nichtsgewissheit sowohl auf literarische als auch auf musikalische Werke angewandt werden kann. Als ein Beispiel dafür kann Schuberts Liederzyklus *Winterreise* genannt werden, ebenso wie Jelineks dramatische Version der *Winterreise*, da in beiden nichts gewiss zu sein scheint.

2. Methode und Schwerpunkte der Arbeit

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Elfriede Jelineks Theatertext *Winterreise*, jedoch soll keine Analyse dieses Texts alleine, sondern unter der Berücksichtigung der darin vorzufindenden Bezüge und Verbindungen zu Franz Schuberts und Wilhelm Müllers *Winterreise* stattfinden. Dies ist deswegen erforderlich, da sich erst durch die Verknüpfungen mit den jeweiligen Werken der Charakter des dramatischen Texts sowie verschiedene Bedeutungsdimensionen eröffnen.

Maria-Regina Kecht beschreibt Jelineks *Winterreise* als einen „typisch ‚postdramatische[n]‘ Text – ohne Regieanweisung, Rollen oder klar identifizierbare Sprechstimmen [...] und assoziativ angereichert mit vielen Intertexten“.²³ In der Tat sind es keineswegs nur Müller und Schubert, auf die sich Jelinek in ihrem dramatischen Werk bezieht, sondern es werden darin sowohl thematisch als auch intertextuell verschiedene Prä- und Kontexte aufgenommen und verarbeitet. Dabei handelt es sich um Themen wie den Skandal rund um die Spekulationen der Bank Hypo Alpe-Adria sowie die mediale Aufruhr während der Flucht des Entführungsoffiziers Natascha Kampusch im Jahr 2006. Diese werden thematisch, aber auch intertextuell in Form von eingearbeiteten Zeitungstexten und anderen Berichterstattungen in Jelineks *Winterreise* aufgenommen. Auch das bedeutende Werk *Sein und Zeit* des Philosophen Martin Heideggers ließ Jelinek auf unterschiedlichen Ebenen in ihren dramatischen Text einfließen. Am Ende des Theatertexts verweist sie auch auf einige dieser Quellen, und zwar auf Müllers und Schuberts *Winterreise*, Martin Heidegger, sowie die Fernsehdokumentation *3096 Tage Gefangenschaft* über Natascha Kampusch. (WI, S. 127) Obwohl all diese Referenzen als Grundlage und wichtiger Einfluss auf Jelineks *Winterreise* verstanden werden, liegt das Interesse dieser Arbeit auf der Verbindung zwischen Jelinek und Schubert. Die Beziehung zwischen dem Werk der Autorin und jenem des Komponisten soll im Folgenden untersucht werden, weshalb die übrigen intertextuellen Bezugnahmen nicht im Fokus der Analyse stehen.

²³ Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, *Winterreise*. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 171.

Bei einer Untersuchung der Verbindungen und Gemeinsamkeiten von Jelineks und Schuberts *Winterreise*, darf jedoch nicht der Autor der originalen Fassung des Texts vernachlässigt werden. Es handelt sich dabei um den Dichter Wilhelm Müller, der im Jahr 1824 den Gedichtzyklus *Winterreise* veröffentlichte. Dieser Gedichtzyklus formte die Basis für die Vertonung des Schubert'schen Liederzyklus aus dem Jahr 1827 und ist nicht das einzige Werk Müllers, das Schubert mit Musik untermalte, denn auch der Gedichtzyklus *Die schöne Müllerin* wurde beispielsweise von diesem vertont. Schubert komponierte jedoch nicht nur die Musik zu Müllers *Winterreise*, sondern nahm auch kleine Veränderungen am Text vor sowie eine Änderung der Reihenfolge der Gedichte bzw. Lieder.

Ob Jelinek für ihre *Winterreise* Müllers Gedichtzyklus oder Schuberts Liederzyklus als Grundlage genommen hat, kann nicht eindeutig festgestellt werden. In Bezug auf die Reihenfolge der Szenen aus Jelineks *Winterreise* kann gesagt werden, dass sich die Autorin diesbezüglich nach der Reihenfolge von Müllers Gedichten richtet und nicht nach Schubert. Der Blick auf Jelineks intertextuelle Referenzen zeigt wiederum, dass sie teils mit Müllers und teils mit dem von Schubert veränderten Text arbeitet, was an mehreren Stellen, an denen sich die beiden Versionen voneinander unterscheiden, deutlich wird. Ein Beispiel für die Verwendung des Schubert'schen Prätexts ist in der siebenten Szene aus Jelineks Theatertext zu finden, in der es genauso wie im Liederzyklus des Komponisten heißt: „Schreib im Vorübergehen ans Tor dir gute Nacht.“ (WI, S. 80) In Müllers Gedicht heißt es hingegen „Ich schreibe nur im Gehen / Ans Tor noch gute Nacht“.²⁴ An anderer Stelle ist ein ebenso deutlicher Unterschied zum Müller'schen Text zu erkennen, welcher lautet: „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten. / Die Menschen schnarchen in ihren Betten“.²⁵ Dieser Wortlaut wird in Jelineks Theatertext nicht übernommen, denn darin ist ein Zitat aus Schuberts leicht veränderter Version vorzufinden: „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten. / Es schlafen die Menschen in ihren Betten“.²⁶ Es kann festgestellt werden, dass es dort, wo ein Unterschied zwischen Müllers und Schuberts Text besteht, generell eine Tendenz zu Zitaten aus Schuberts Version der *Winterreise* in Jelineks Theatertext gibt, jedoch nicht ausschließlich. An manchen Stellen ist bei Jelinek wiederum der Wortlaut Wilhelm Müllers zu finden, beispielsweise in der siebenten Szene: „Weiser stehen auf den Straßen, weisen auf die Städte zu [...]“ (WI, S. 101). Dieses Zitat ist aus Müllers Gedicht entnommen, denn bei Schubert wurde diese Zeile zu

²⁴ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*. Ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation. Die *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011. S. 127.

²⁵ ebd. S. 134.

²⁶ ebd. S. 134.

„Weiser stehen auf den Wegen, / Weisen auf die Städte zu“²⁷ verändert. Jelinek entschied sich hier also für das Wort „Straßen“ statt „Wegen“ und damit für Wilhelm Müllers Version.

Es könnte behauptet werden, dass bereits Schuberts Text auf dem Müllers basiere, weswegen davon ausgegangen werden muss, dass Müllers Gedichtzyklus die Grundlage für Jelineks Theatertext ist, insbesondere, da dieser sich auch an der Reihenfolge der Gedichte zu orientieren scheint. So wird beispielsweise von Literaturkritiker Björn Hayer argumentiert, dass der von Jelinek „häufig direkt übernommene Prätext, an dem Schubert lediglich in Nuancen Änderungen durchführte, größtenteils Wilhelm Müllers literarischer Vorlage [entspricht]“.²⁸ Dies entspricht jedoch nicht ganz der Wahrheit, da Jelinek in ihrer *Winterreise* zwar sehr intensiv mit dem Prätext arbeitet, dieser jedoch im Zweifelsfall eher Schuberts Version nachkommt, wenn es sich dabei auch nur um minimale Veränderungen handelt. Sich in einer Analyse von Jelineks Theatertext daher nur am originalen Gedichtzyklus Müllers zu orientieren und Schuberts Anteil gänzlich beiseite zu lassen, würde einem Ignorieren von Tatsachen und Zusammenhängen entsprechen. Insbesondere auf dem Hintergrundwissen über die Autorin Elfriede Jelinek basierend, kann angenommen werden, dass es letztendlich Schubert ist, der als Bindeglied zwischen den verschiedenen Texten fungiert. Der Komponist ist für Jelinek von großer Bedeutung, weshalb er immer wieder in ihren Texten zum Thema gemacht wird. Über seinen Liederzyklus *Winterreise* sagte die Autorin sogar einmal: „kein Werk der Kunst hat mir je mehr bedeutet“.²⁹ Aufgrund des Interesses an Schuberts Person und seiner Musik ist zu erkennen, dass eine Interpretation von Jelineks *Winterreise* ohne die Einbeziehung von Schuberts Werk ins Leere laufen würde.

Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass dafür Wilhelm Müller zur Gänze außer Acht gelassen wird, denn tatsächlich stammt der originale Text der *Winterreise* von ihm und teilweise bezieht sich Jelinek in ihrem Theatertext auch auf diesen. So gibt Jelinek am Ende des dramatischen Texts sowohl Müller als auch Schubert als Autoren des Prätexts an und auch in ihren Dankesworten zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011, welchen sie für ihre *Winterreise* erhielt, erwähnt sie beide als Schaffer des Prätexts.³⁰ Aus diesem Grund sollen auch beide Künstler in dieser Arbeit aufscheinen, weshalb im Folgenden immer dann, wenn es um textuelle Referenzen zum Gedicht- bzw. Liederzyklus *Winterreise* geht, sowohl Müller als auch Schubert (Müller/Schubert) als Autoren des Prätexts genannt werden. Es muss er-

²⁷ ebd. S. 136.

²⁸ Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden. (Anti-)Identitäten in Elfriede Jelineks „Winterreise“ und Wilhelm Müllers „Die Winterreise“. Marburg: Tectum 2012. S. 11.

²⁹ Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich.

³⁰ ebd.

kannt werden, dass Jelinek sich in ihrer *Winterreise* auf ein Werk bezieht, an dem mehrere Künstler beteiligt waren, weshalb diese auch beide erwähnt werden sollen. Mit ihrem Theater-
text führt Jelinek die Arbeit an dem Gedicht-/Liederzyklus fort und fügt ihm damit eine weite-
re Ebene hinzu, welche das Werk noch vielseitiger macht. Da in Kapitel IV die musikalischen
Aspekte von Jelineks *Winterreise* und damit die Musik von Schuberts *Winterreise* sowie die
Struktur des dramatischen Texts von Jelinek im Vordergrund stehen, wird dann, wenn es um
Schuberts Musik geht, auch nur dessen Name genannt und nicht Müller. In Kapitel V, wel-
ches der Nichtsgewissheit von Schuberts Musik sowie Jelineks Theater-
text gewidmet ist, wird auch Müller wieder miteinbezogen, da die Nichtsgewissheit in Jelineks *Winterreise* teilweise
auch auf inhaltlichen Gegebenheiten beruht, woran auch Müllers/Schuberts Prätext beteiligt
ist.

II INTERTEXTUELLE BEZÜGE

1. Intertextualität als roter Faden: Motive in Müllers/Schuberts und Jelineks Werk

1.1 Intertextualität als Schreibverfahren bei Jelinek

Ganz allgemein ist in der Literaturwissenschaft unter Intertextualität die „Bezugnahme eines (literarischen) Textes auf einen anderen Text oder eine Gruppe von Texten (den so genannten Prätext)“ zu verstehen und meint damit „das Verhältnis von (literarischen) Texten untereinander“³¹. Intertextualität bei Jelinek ist nicht nur ein Merkmal der *Winterreise*, sondern ein Phänomen, das sich durch Jelineks gesamtes Werk zieht. Bereits in früheren Texten arbeitete sie mit der intertextuellen Methode der Montage. Darunter wird in der Literaturwissenschaft die „Übernahme fremden Materials zur Erstellung eines eigenen Werks“³² verstanden. Jelinek machte von der Methode der Montage schon zu verschiedenen Schaffenszeiten und in einigen Werken unterschiedlich Gebrauch und auch die *Winterreise* kann als einer jener Texte genannt werden, in welchem mit dem Montageprinzip gearbeitet wird. Das Material, welches Jelinek übernimmt, ist der Gedichtzyklus bzw. der Liederzyklus von Wilhelm Müller und Franz Schubert. Durch das Herausnehmen einzelner Passagen und Teile aus dem Prätext und das Einfügen dieser Teile in ein neues Textgewebe entsteht ein neues Konstrukt, welches eng mit dem ursprünglichen Text verbunden ist.

Es ist jedoch hervorzuheben, dass es sich bei Jelineks *Winterreise* nicht um ein Werk handelt, in dem mit der Methode der Montage im herkömmlichen Sinn gearbeitet wird, da in dem Text die Grenzen zwischen dem Prätext und dem Ko-Text nicht immer klar zu erkennen oder gar markiert sind.³³ Jelinek stellt Verbindungen zu dem Müller'schen/Schubert'schen Originaltext durch Zitate und intertextuelle Referenzen her, welche sich konsequent durch ihre *Winterreise* ziehen. Dies ist in ähnlicher Weise bereits in anderen Werken geschehen, so beispielsweise in der *Klavierspielerin*. Auch dort wurde mit Zitaten aus Werken Müllers/Schuberts gearbeitet, indem diese aus den Prätexten und Kontexten, in die sie eingebettet

³¹ Spörl, Uwe: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh ²2006. S. 136.

³² ebd. S. 160.

³³ vgl. Vogel, Juliane: Intertextualität. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 48.

waren, herausgenommen und dann in den neuen Text eingefügt wurden.³⁴ In der *Winterreise* nimmt Jelinek ebenso Motive, die im Prätext zu finden sind, auf, gibt diese wieder und variiert sie teilweise. Auf die genaue Verarbeitungsweise des Prätexts und insbesondere der Motive soll daher in den nächsten Kapiteln eingegangen werden.

1.2 Intertextualität als roter Faden in der *Winterreise*

Jelineks *Winterreise* setzt sich aus acht Szenen zusammen, in denen ganz unterschiedliche Themen behandelt werden. In der ersten Szene geht es um das Vergehen der Zeit und die Nichtwiederholbarkeit der Geschichte. Szene Zwei thematisiert den finanziellen Skandal um die Hypo Alpe-Adria-Bank und deren Verkauf. In der dritten Szene geht es, ähnlich wie in der ersten, wieder um Zeit und Schmerz. Die ersten drei Teile des Theatertexts werden von Stimmen in der Ich-Form gesprochen, während die vierte und fünfte Szene in der Form eines „restaurativen Wir-Sagens“³⁵ erzählt werden. Die vierte Szene handelt vom medialen Umgang mit Natascha Kampusch, als diese im Jahr 2006 sich aus der Gefangenschaft von Wolfgang Priklopil befreien konnte. Auch in der fünften Szene hallt die Thematik des Gefangenseins nach und das Thema der Zeit wird wiederum aufgenommen. Szene Sechs handelt von der virtuellen Liebe im Internet sowie einer Mutterfigur und Szene Sieben von einem wandernden Vater, der von Mutter und Tochter verstoßen wurde. In der achten und letzten Szene spricht die Stimme einer sterbenden Frau und Autorin, die schlussendlich verschwindet.

Ganz unterschiedliche Aspekte sind also in den acht Teilen des Theatertexts vorzufinden, teilweise aktuelle Themen, aber auch die Auseinandersetzung mit Personen wie einer Mutter und einem Vater, die Elfriede Jelinek schon öfter zum Thema ihrer Werke gemacht hat. Zusammengehalten werden diese Thematiken von Motiven, die sich durch den ganzen Text ziehen, wie beispielsweise dem Vergehen der Zeit oder dem Gefühl von Einsamkeit und Trauer. Jene Motive stehen wiederum in Zusammenhang mit den intertextuellen Bezügen zu Müllers/Schuberts Text und bilden einen roten Faden, der die einzelnen Teile von Jelineks Werk verbindet. Hinzu kommt, dass es in der *Winterreise*, wie auch schon in anderen von Jelineks Theatertexten der letzten zwanzig Jahre, keine ausgewiesenen Figuren gibt, die spre-

³⁴ vgl. Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard und Paul Pechmann (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl Vlg 2003. S. 195.

³⁵ Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit. Jelineks *Winterreise* (2011). In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens 2011. S. 32.

chen und handeln, sondern die Leser/innen sehen sich mit Stimmen konfrontiert, die entweder in Ich- oder in Wir-Monologen erzählen.³⁶ Corina Caduff weist jedoch darauf hin, dass der Umgang mit den verschiedenen Stimmen dadurch ein wenig erleichtert wird, dass der ganze Text von Zitaten aus dem ursprünglichen Text von Müller/Schubert durchzogen ist.³⁷ Die acht Szenen von Jelineks Theatertext können in der Tat eindeutig mit acht Gedichten/Liedern aus Müllers/Schuberts *Winterreise* in Verbindung gesetzt werden, an die sie sich sozusagen anlehnen und von denen einzelne direkte Zitate sowie prägende Motive übernommen werden. Es kann in dieser Argumentation sogar noch einen Schritt weiter gegangen werden, denn die „Motive des Prätexts tauchen nicht nur hin und wieder auf, sondern sie sind sozusagen narrations-bildend.“³⁸ Jelineks *Winterreise* steht also eng in Verbindung mit Müllers/Schuberts *Winterreise* und die Handlung bzw. die unterschiedlichen thematischen Akzente basieren auf dem Geschehen des Prätexts. Die Verbindung der einzelnen Szenen mit den Gedichten/Liedern kann Abb. 1 entnommen werden.

Jelinek	Müller/Schubert
Szene 1	Gute Nacht
Szene 2	Die Wetterfahne
Szene 3	Gefrorene Tränen
Szene 4	Erstarrung
Szene 5	Der Lindenbaum
Szene 6	Die Post
Szene 7	Auf dem Fluße
Szene 8	Der Leiermann

Abb. 1

In den jeweiligen Szenen in Jelineks Text finden sich gehäuft Zitate und thematische Bezugnahmen zu den entsprechenden Gedichten/Liedern Müllers/Schuberts, wodurch eine Verbindung klar zu erkennen ist. Zudem sind auch Zitate und thematische sowie motivische Verweise zu Müller/Schubert quer durch den ganzen Text Jelineks verstreut, was bedeutet, dass das ganze Werk von Verweisen und Bezugnahmen durchzogen ist.

1.2.1 „Liebes Liebchen“ und die „reiche Braut“

Der Begriff des Motivs, wie es in den verschiedenen Künsten zu finden ist und verwendet wird, wurde interessanterweise erst in der Musik definiert, bevor es auch in der Literatur

³⁶ vgl. ebd. S. 32.

³⁷ vgl. ebd. S. 32.

³⁸ ebd. S. 33.

übernommen und beschrieben wurde. Unter einem literarischen Motiv wird die „kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb des Textganzen“³⁹ verstanden. Das Motiv ist für die folgende Analyse von großer Bedeutung, da es per Definition „der Verflechtung von Themen“ dient und dabei das „Deutungspotential“⁴⁰ von Texten entwickelt. Genau diese Verflechtung von Themen, die durch die Verwendung und Verarbeitung von gegebenen Motiven entsteht, soll in den Texten von Müller/Schubert und Jelinek analysiert werden. Dabei soll hervorgehoben werden, „wie sich aus alten, zitierten Geweben ein neues Textgewebe bildet.“⁴¹ Die Analyse und der Vergleich zwischen Müller/Schubert und Jelinek basiert auf Wolfgang Hufschmidts Ausarbeitung der Motive bei Müller/Schubert in seinem Analysewerk *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*, in dem er sich eingehend mit Schuberts *Winterreise* beschäftigt.⁴²

Das erste Motiv ist das des „Lieben Liebchens“, der ehemaligen Geliebten des Wanderers bei Müller/Schubert. Das Motiv des Mädchens als die ehemalige Liebe des lyrischen Ichs wurde oft als ein Hauptmotiv von Müllers/Schuberts *Winterreise* bezeichnet. Bei genauerem Betrachten der einzelnen Gedichte/Lieder entsteht jedoch der Eindruck, dass dies fälschlicherweise behauptet wurde.⁴³ Tatsächlich taucht das Mädchen im ersten Gedicht/Lied auf, wenn es heißt „das Mädchen sprach von Liebe, / Die Mutter gar von Eh“⁴⁴, doch als das lyrische Ich sich auf den Weg macht, gibt es keinen Abschied, es schreibt nur an die Tür „Gute Nacht“⁴⁵. Auch im zweiten Gedicht/Lied kehrt der Protagonist noch einmal zum Elternhaus des Mädchens zurück bzw. erinnert er sich daran, als der das letzte Mal dort gewesen war, und an dieser Stelle wird auch noch einmal das Mädchen sowie eine „reiche Braut“⁴⁶ genannt. In weiterer Folge wird noch ein paarmal das „Liebe Liebchen“ des Sprechers erwähnt, jedoch bleibt dieses ohne Namen oder genauere Beschreibung.⁴⁷ Hufschmidt liegt also ganz richtig, wenn er behauptet, dass die „angebliche Hauptfigur [...] schemenhaft unwirklich

³⁹ Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler 52013. S. 542.

⁴⁰ ebd. S. 542.

⁴¹ Vogel, Juliane: Intertextualität, S. 51.

⁴² vgl. Hufschmidt, Wolfgang: *Willst du zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts WINTERREISE und Eislers HOLLYWOOD-LIEDERBUCH*. Saarbrücken: Pfau 1993.

⁴³ vgl. ebd. S. 53.

⁴⁴ Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 127.

⁴⁵ ebd. S. 127.

⁴⁶ ebd. S. 128.

⁴⁷ vgl. Hufschmidt, Wolfgang: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*, S. 53.

[bleibt]“ und es „ganz offensichtlich um andere, wichtigere Probleme als verschmähte Liebe in der *Winterreise* [geht]“. ⁴⁸

Auch bei Jelinek, die sowohl das Motiv der „reichen Braut“ als auch des „Lieben Liebchens“ übernimmt, spielen diese Motive keine tragende Rolle für das ganze Werk. Dennoch werden sie genutzt, indem sie in ihrer Bedeutung verändert werden und speziell das Motiv der Braut in der zweiten Szene eingesetzt wird. Jelinek übernimmt nicht direkt das Motiv der Erinnerung an die Liebste, sondern in erster Linie das der Braut, welche in der zweiten Szene des Theatertexts für die Hypo Alpe-Adria steht. Es geht in dieser Szene um den Skandal rund um die hochverschuldete Bank Hypo Alpe-Adria. In der *Winterreise* verbindet Jelinek diese Thematik mit dem zweiten Gedicht/Lied aus Müllers/Schuberts *Winterreise*, mit dem Namen „Die Wetterfahne“. Darin steht Müllers/Schuberts Wanderer vor dem Haus seiner ehemaligen Geliebten und fühlt sich dabei sichtlich unwohl, denn er hat das Gefühl, als würde er von der Wetterfahne ausgelacht werden: „Der Wind spielt mit der Wetterfahne / Auf meines schönen Liebchens Haus. / Da dacht‘ ich schon in meinem Wahne, / Sie pfiß‘ den armen Flüchtling aus.“ ⁴⁹ Er fühlt sich verstoßen und allein gelassen und wirkt am Ende des Gedichts/Liedes resigniert: „Was fragen sie nach meinen Schmerzen? / Ihr Kind ist eine reiche Braut.“ ⁵⁰ An dieser Stelle wird also das Mädchen, in das er verliebt war, als „reiche Braut“ bezeichnet.

Jelinek übernimmt diesen Wortlaut für die Hypo Alpe-Adria und spielt damit auf den Verkauf der Kärntner Bank an die Bayrische Landesbank an: „Die Braut wird geschmückt. Verstehen Sie, was das heißt, die Braut wird geschmückt?, damit sie reicher aussieht und ihr jemand ein Preisschild aufsteckt, ich meine, damit ihr jemand die Wahrheit steckt?“ (WI, S. 13) An dieser und an anderen Stellen wird angedeutet, dass jener Verkauf nicht ohne Insider-Geschäfte und Manipulationen vonstattengegangen ist. ⁵¹ Zweifellos handelt es sich dabei um Kritik an den Machenschaften um die Kärntner Bank und dies ist auch aus weiteren Anspielungen herauszuhören, in denen mit dem Motiv der Braut weitergearbeitet wird: „Die Braut zählt ihren Schmuck, die reiche Braut zählt, was ihr gehört, es gehört ihr die Sperrminorität an der Adria, [...] so schön wie die Braut, das Meer, ein Meer an Schulden, aber wenn es der Braut gehört, ist es plötzlich was wert und kann gekauft werden.“ (WI, S. 19) So unterschiedlich das Motiv der „reichen Braut“ bei Müller/Schubert

⁴⁸ ebd. S. 53.

⁴⁹ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 128.

⁵⁰ ebd. S. 128.

⁵¹ vgl. Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit, S. 34.

und bei Jelinek eingesetzt wird, so gibt es doch eine Gemeinsamkeit, und zwar dass es sich bei Müller/Schubert tatsächlich um eine weibliche Person handelt und Jelinek auch ihrer Braut, der Bank, eine weibliche Identität zuspricht. Sie spielt damit nicht nur auf die Zweispältigkeit und die Uneinigkeiten rund um den Bankenskandal an, sondern macht die Braut zu einem weiblichen Objekt der Ökonomie, mit dem gehandelt und spekuliert wird. Dies wird an mehreren Stellen deutlich, beispielsweise wenn es darum geht, dass die Braut Kinder habe, welche sie dem Bräutigam verschwiegen hat (vgl. WI, S. 20), oder wenn es heißt: „Die Braut sitzt da und frißt sich fett. Die Braut ist riesig. Diese Braut ist fette Beute für den Bräutigam. Der kann ja gar nicht anders. Es ist alles abgemacht.“ (WI, S. 23) Jelinek übernimmt also nicht nur das Motiv aus Müllers/Schuberts Prätext, sondern erweitert dieses noch um einen Aspekt, indem sie mit Genderstereotypen spielt. Die Bank wird bei ihr zu einer Frau, mit der hantiert und spekuliert wird, als wäre sie ein Objekt.

1.2.2 Tränen

1.2.2.1 „Gefrorne Tränen“

Das Fließen von Tränen ist sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Jelinek ein Ausdruck des Verzweifeln und der Trauer. Bei Müller/Schubert trägt das dritte Gedicht/Lied den Titel „Gefrorne Tränen“, in dem der Wanderer sich selbst beim Weinen ertappt: „Gefrorne Tropfen fallen / Von meinen Wangen ab: / Ob es mir denn entgangen, / Daß ich geweinet hab?“⁵² Er hatte zunächst gar nicht bemerkt, dass er weinte, und erst als die Tränen schon gefroren waren, merkte er es. Zwar lässt die eisige Kälte die Tränen einfrieren, doch diese kamen „aus der Quelle / Der Brust so glühend heiß“⁵³. Auch die Stimme in Jelineks Text weint und hat „grade nur Wärme genug, dass das Wasser als Eis von mir abfallen kann.“ (WI, S. 26) Das Motiv der Tränen zieht sich durch den ganzen Text Jelineks, wenn auch dezent im Vergleich zum Motiv des Wanderns. Es wird beispielsweise in der dritten Szene der *Winterreise* eingesetzt und variiert. Thematisch ähnelt diese Szene stark der ersten, da auch hier die Stimme einer Figur spricht, die tieftraurig und deprimiert zu sein scheint, und die beklagt, dass ihr die Zeit davonlaufe. (vgl. WI, S. 27 u. 29)

Das Motiv der Tränen ist zudem mit dem Motiv des Fließens verbunden, was auch bei Jelinek deutlich wird, wo das Rinnen der Tränen mit einem Wasserfall verglichen wird:

⁵² Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 128.

⁵³ ebd. S. 128.

Ich bin doch auch ein Mensch, und auch ich bin vor mir selber abgefallen wie schmelzendes Eis, dicht an der Haut so warm, dann, wenn das Wasser fällt, der kleine tränenreiche Wasserfall, der immer nur um sich selber weint, dann fällt auch die Kälte mit ab, in einem einzigen Augenblick, und soll ich Ihnen was sagen?, die Kälte fehlt einem dann auch irgendwie. (WI, S. 25)

So wie sich Schuberts Wanderer über das Weinen und die Kälte Gedanken macht, reflektiert auch die erzählende Stimme bei Jelinek über ihre Gefühle und die Kälte, die sie umgibt. Jelineks Text ist hier ganz nahe an Müllers/Schuberts Text angesiedelt und so gibt es in dieser Szene viele Verknüpfungspunkte, in denen Müller/Schubert zitiert wird, beispielsweise wenn die Stimme bemerkt: „Tropfen fallen von mir ab, alles fällt von mir ab [...]“ (WI, S. 31) oder wenn sie jemanden anspricht, der/die auch geweint haben muss: „Erst wenn Ihre Tränen abgefallen, weil gefroren sein werden, glaube ich Ihnen [...]“. (WI, S. 33) Auch in späteren Szenen des Theatertexts erscheint das Motiv der Tränen immer wieder, beispielweise in der siebenten Szene, in der es heißt: „[D]ieser Fluß fühlt keine Tränen glühen, nur noch dieses Rauschen in den Ohren [...]“. (WI, S. 95)

Schließlich wird noch einmal geweint, und zwar im achten und letzten Teil der *Winterreise*. In jener Szene tritt ein Tier auf, welches auch weint, weil ihm Gewalt zugefügt wird: „Die Tränen rinnen ihm herunter [...]“. (WI, S. 112) Gleichzeitig werden auch an dieser Stelle die Tränen mit einer Art des Fließens verbunden, denn im nächsten Satz heißt es: „Dieses Tier weiß nicht, wie es der rohen Gewalt, der Strafe entgehen soll, mir rinnt jetzt das Wasser vom Leib, es rinnt mir herunter, das arme Tier [...]“. (WI, S. 112) Auch wenn hier nicht ganz klar ist, was nun tatsächlich fließt, so trifft man auch an dieser Stelle wieder auf die Koppelung des Fließens von Tränen mit etwas anderem, das ebenso rinnt.

Zuletzt sei noch erwähnt, dass Tränen auch in der vierten Szene, welche sich mit der Flucht Natascha Kampuschs aus der Gefangenschaft beschäftigt, eine bedeutende Rolle spielen. In diesem Teil des Texts spricht ein kollektives Wir, das für die Öffentlichkeit steht und das Natascha Kampusch ihre plötzliche Aufmerksamkeit und Omnipräsenz in den Medien ankreidet. Corina Caduff deutet das chorartig auftretende Kollektiv wie folgt: „Dieses Wir beseitigt Kampusch noch einmal, indem es ihr [...] jegliche Daseinsberechtigung im Rampenlicht abspricht“.⁵⁴ Es wird dabei ohne Rücksichtnahme gegen die ehemalige Gefangene gespottet und ein weiteres Mal fließen Tränen:

⁵⁴ Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit, S. 34.

Genau hier! Die Tränen mit dem Handrücken ins Gesicht einrieb der Entführer, Salzsäure von Tränen in die Wangen eingerieben, fest eingerieben, [...], es brennt, es wird rot, Entzündungen von der Salzsäure, von [...] den sauren Tränen, dem sauren Regen des Menschen, er kann ja nichts dafür. Wieso ist die dann da? Wieso ist sie da, sie hätte ja auch weg sein können? (WI, S. 41-42)

An diesem Beispiel wird auch die Grausamkeit der Medien im Umgang mit Kampusch deutlich, mit welcher gegen das Opfer vorgegangen wurde. Die Tränen, die hier als eine ätzende Substanz dargestellt werden, symbolisieren möglicherweise die Taten des Entführers, der Natascha jahrelang gefangen hielt, aber auch die Geringschätzung sowie die Gemeinheiten der Öffentlichkeit, die der jungen Frau an den Kopf geworfen wurden. Die Stimme eines kollektiven Wirs bringt zum Ausdruck, dass Kampusch auch in dem Verlies, in dem Priklopil sie gefangen hielt, bleiben hätte können und dass ihr Wiederauftauchen ein unnötiges Übel darstellt. So wie Kampusch eine Ausgestoßene ist, ist auch Müllers/Schuberts Wanderer alleine auf seinem Weg durch die Winterlandschaft und seine Tränen tropfen beim Wandern in den Schnee.⁵⁵

1.2.2.2 Wenn Blut statt Tränen rinnt: Exkurs zur *Klavierspielerin*

Das Motiv des Fließens ist nicht nur in Jelineks *Winterreise* zu finden, sondern auch in einem ihrer berühmtesten Werke, dem Roman *Die Klavierspielerin*. Dieser Text handelt von einer Klavierlehrerin, Erika Kohut, die, obwohl sie bereits über dreißig Jahre alt ist, noch mit ihrer Mutter zusammenlebt und der es sehr schwer fällt, eine Beziehung zu einem Mann einzugehen. Von Zeit zu Zeit schneidet Erika sich mit der Rasierklinge ihres Vaters in verschiedene Stellen am Körper. Dabei rinnen dann nicht wie in der *Winterreise* Tränen, sondern Blut. Bemerkenswert ist jedoch nicht nur die Tatsache, dass bereits in diesem 1983 veröffentlichtem Werk eine Variation des Motivs des Fließens zu finden ist, sondern dass dieses Motiv auch intertextuell an Müllers/Schuberts *Winterreise* gebunden ist.

Das erste Mal, als das Ritzen der Haut erwähnt wird, ist Erika noch eine Jugendliche und verbringt den Sommerurlaub auf einem Bauernhof in der Steiermark. Während der Rest der Gesellschaft Karten spielt, zieht Erika sich allein in ihr Zimmer zurück und schneidet sich mit einer Rasierklinge in den Handrücken: „Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen. SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasierklingenscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden. Es tut überhaupt nicht weh.“ (KL, S. 47) Viermal schneidet Erika sich in

⁵⁵ vgl. Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 131.

die Hand, bis sie die Klinge wieder fein säuberlich einpackt und schließlich das Blut zu rin-
nen beginnt: „Die ganze Zeit rieselt und rinnt hellrotes Blut aus den Wunden heraus und ver-
schmutzt alles in seinem Lauf. [...] Auf dem Fußboden und auch schon auf dem Bettzeug
vereinigen sich die vier kleinen Bächlein zum reißenden Strom. Folge nach nur meinen Trä-
nen, nimmt dich bald das Bächlein auf.“ (KL, S. 47) Das Blut wird als ein Strom beschrie-
ben, der so schnell fließt, dass bald die ganze Umgebung übergossen ist. Zudem kann inter-
pretiert werden, dass Erika, obwohl es scheinbar gar nicht wehtut, auch weint, denn an dieser
Stelle ist zu lesen, dass das Blut den Tränen nachfolge. Nicht nur eine Verbindung zum Mo-
tiv der Tränen wird hier dargestellt, sondern auch ein Bezug zu Müllers/Schuberts *Winterrei-
se*, in der es im sechsten Gedicht/Lied heißt: „Schnee, du weißt von meinem Sehnen: / Sag,
wohin doch geht dein Lauf? / Folge nach nur meinen Tränen, / Nimmt dich bald das
Bächlein auf.“⁵⁶ Es handelt sich hier also um ein direktes Zitat aus Müllers/Schuberts
Text, das Jelinek aus dem ursprünglichen Kontext entnimmt und in die Handlung der sich
selbst verletzenden Erika einbaut.⁵⁷ Während bei Müllers/Schuberts Wanderer jedoch nur
Tränen rinnen, kommt bei Erika noch eine weitere Ebene dazu, denn bei ihr vermischen sich
die Tränen mit Blut zu einem gemeinsamen Bächlein. Mit dem Motiv des Fließens endet
schließlich auch der Absatz. Das Blut fließt unaufhörlich aus dem Handrücken und ist nicht
zu stillen: „Eine kleine Lache bildet sich. Und es rinnt immer weiter. Es rinnt und rinnt
und rinnt und rinnt.“ (KL, S. 47)

Etwas später im Text wird das Motiv des Fließens noch ein weiteres Mal aufgenommen und
variiert. Im Erwachsenenalter schneidet sich Erika weiterhin, doch es ist nicht beim Handrü-
cken geblieben, denn nun verletzt sie sich an ihren Genitalien. Erika ritzt sich dort, „wo
sie eben glaubt, daß ein Loch entstehen müsse. Es klafft auseinander, erschrickt vor der Ver-
änderung, und Blut quillt heraus. [...] Wie üblich tut nichts weh.“ (KL, S. 90-91) Auch
wenn an dieser Stelle kein direkter Bezug zu Müller/Schubert vorliegt, ist es dennoch inte-
ressant, wie hier das Motiv des Fließens von Blut wieder aufgenommen und mit dem Motiv
der Gefühlslosigkeit Erikas verknüpft wird. Denn so wie Erika als Jugendliche keinen
Schmerz gefühlt hatte, tut ihr die Selbstverletzung auch jetzt nicht weh. Das Rinnen von Blut
wird diesmal ebenso detailreich beschrieben:

Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander
betroffen an [...]. Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen. Die Blut-

⁵⁶ ebd. S. 131.

⁵⁷ vgl. Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden, S. 51.

tropfen sickern, rinnen, mischen sich mit ihren Kameraden, werden zu einem stetigen Rinnsal. Dann ein roter, gleichmäßig und beruhigend rinnender Strom, als sich die einzelnen Rinnsale vereinigen. (KL, S. 91)

Ähnlich wie an früherer Stelle wird hier das Fließen des Blutes mit der Metapher eines Stroms dargestellt, der an das Bächlein aus Müllers/Schuberts *Winterreise* erinnert. Es kann daher festgestellt werden, dass das Fließen auch in der *Klavierspielerin* eine bedeutsame Rolle spielt. Wie in der *Winterreise* fließt auch in dem Roman eine Körperflüssigkeit, doch sind es nicht nur Tränen, sondern in erster Linie handelt es sich dabei um Blut. Das Motiv des Fließens wird in den Text eingebaut und gleichzeitig wird eine intertextuelle Referenz zu Müllers/Schuberts Text gesetzt, der direkt zitiert wird. Schließlich wird dieses Motiv dann noch einmal aufgenommen und in ähnlicher Weise dargestellt. Doch wie auch Erika sich verändert hat – sie ist an dieser Textstelle um einige Jahre älter als an der ersten Stelle – hat sich auch am Fließen des Blutes etwas geändert. Es rinnt nicht mehr nur ein kleines Bächlein vom Handrücken, sondern ein Strom aus dem intimsten Körperteil Erikas.

1.2.3 „Mein Herz“

Das Motiv des Herzens taucht sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Jelinek mehrmals auf und zieht sich in variiertem Form durch beide Werke. Das erste Mal zu finden ist es in Müllers/Schuberts zweitem Gedicht/Lied sowie in der zweiten Szene aus Jelineks Theaterstück. Bei Müller/Schubert ist dies das Gedicht/Lied, in dem der Wanderer noch einmal vor dem Haus des Mädchens steht und bemerkt: „Der Wind spielt drinnen mit den Herzen“.⁵⁸ Gemeint sind damit wohl das Mädchen und ihre Familie, vielleicht sogar ein anderer Mann. Im Kontrast zum Inneren des Hauses und den darin lebenden Menschen steht der Protagonist draußen in der Kälte und „[d]er Wind spielt mit der Wetterfahne“⁵⁹ am Dach des Hauses. Jelinek übernimmt jene Textstelle von Müller/Schubert und so heißt es auch in ihrer zweiten Szene: „Der Wind spielt mit der Wetterfahne. Der Wind spielt drinnen mit den Herzen, aber draußen, da spielen wir [...]“ (WI, S. 20) Besonders bei Müller/Schubert wird bereits an dieser Stelle ein Kontrast deutlich, der sehr oft mit dem Herzmotiv zusammen auftritt. Es handelt sich dabei um den Gegensatz von warm und kalt, wie beispielsweise im zweiten Gedicht/Lied, in dem es draußen vor dem Haus kalt ist und im Haus warm. Auch bei Jelinek wird diese kontrastive Darstellung von heiß und kalt in weiterer Folge übernommen.

⁵⁸ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 128.

⁵⁹ ebd. S. 128.

Weitergeführt wird das Motiv des Herzens sowohl in Müllers/Schuberts viertem Gedicht/Lied „Erstarrung“ als auch in Jelineks vierter Szene, die, wie weiter oben bereits ausgeführt, von der Flucht Natascha Kampuschs handelt. Dreimal nimmt Jelinek in dieser Szene das Motiv des Herzens auf und setzt es nicht nur in Verbindung mit Kampusch, sondern auch mit dem Kontrast zwischen Hitze und Kälte. Es wird zuerst der Umgang der Öffentlichkeit mit der jungen Frau beschrieben: „Die Kleine wird beschimpft werden, doch ihr Herz wird dadurch nicht erfrieren. Sie hätte bleiben sollen, wo sie war.“ (WI, S. 34) Zum Vergleich heißt es bei Müller/Schubert im vierten Gedicht/Lied: „Mein Herz ist wie erstorben, / Kalt starrt ihr Bild darin: / Schmilzt je das Herz mir wieder, / Fließt auch ihr Bild, ihr Bild dahin.“⁶⁰

Auch bei der Wiederaufnahme des Motivs in Jelineks *Winterreise* tritt ein Herz auf, das erfroren ist, diesmal jedoch nicht das von Natascha Kampusch, sondern das der Öffentlichkeit: „Unser Herz ist wie erfroren gewesen, kalt starrte ihr Bild darin, aber kaum war sie da, wollten wir sie schon nicht mehr.“ (WI, S. 35) Hier wird ebenfalls das Motiv des Bildes übernommen, das bei Müller/Schubert ein Bild der ehemaligen Geliebten ist und hier wohl ein Fahndungsfoto von Natascha aus der Zeit der Entführung darstellt. Während es hier noch kalt und eingefroren ist, taut es an späterer Stelle wieder auf: „Ihr Bild schmilzt schon dahin.“ (WI, S. 43) Hier ist wiederum der Gegensatz des einst eingefrorenen Bildes, das nun warm ist und dahinschmilzt, zu spüren. Insbesondere da schon kurz davor das Motiv des Herzens wieder auftaucht, das scheinbar kalt und eingefroren bleibt: „Unser Herz schmilzt keiner, unsere heißen Tränen durchdringen nicht Eis, nicht Schnee [...]“ (WI, S. 43) Zusammengeführt mit dem Motiv der Tränen an dieser Stelle der Kontrast zwischen heiß und kalt fast widersprüchlich zu einem Höhepunkt geführt, denn die Tränen der Menschen sind zwar heiß, aber das Herz bleibt doch eisig kalt. Das Motiv des Bildes wird in der siebenten Szene noch weitergeführt, dann aber in einem ganz anderen Kontext variiert.

Zentral ist das Motiv des Herzens nicht zuletzt auch in der sechsten Szene von Jelineks *Winterreise*, die eng in Verbindung mit Müllers sechstem Gedicht bzw. Schuberts dreizehntem Lied steht. In diesem Gedicht/Lied, das den Titel „Die Post“ trägt, hört der Wanderer ein Posthorn erklingen und hofft insgeheim, dass er einen Brief von seiner Liebsten bekommt oder zumindest Neuigkeiten aus der Stadt erfährt. Nach jeder kurzen Strophe ruft er „Mein Herz?“, denn dieses ist es, was vor Neugier in seiner Brust schnell schlägt.⁶¹ Viermal ist

⁶⁰ ebd. S. 129.

⁶¹ vgl. ebd. S. 130.

diese Phrase in dem verhältnismäßig kurzen Gedicht/Lied zu finden und auch bei Jelinek zieht sie sich konsequent durch das sechste Kapitel.

Dieses handelt von der virtuellen Liebe im Internet, die, laut Aussagen der sprechenden Stimme, jedoch nie so rein und so vollkommen wie die Liebe einer Mutter sein kann: „[A]lle wollen ja lustig sein, ich nicht, ich will Mama und die Möglichkeiten der äußersten Liebe, welche sie mir bot, ein Verhängnis, denn sowas hab ich nie wieder gekriegt [...].“ (WI, S. 60) Immer wieder spricht auch die Stimme in dieser Szene ihr eigenes Herz an, beispielsweise wenn sie es mit den Worten des Wanderers fragt: „[W]as drängst du denn so wunderlich, mein Herz?“ (WI, S. 60) Insgesamt dreizehnmal richtet sich die Stimme an ihr Herz und die „zahlreichen Ausrufe des Herzens [...] formulieren die verzweifelte Sehnsucht nach innerem Gewährwerden in einer Welt, die ihrer Innerlichkeit längst entzogen ist.“⁶² Doch genauso wie für den Wanderer, der keinen Brief von der Liebsten erhält, geht diese Szene auch schlecht für die sprechende Stimme aus, denn sie ist scheinbar von der Liebe zu der Mutter so geblendet, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes für gar keine andere Liebe „erreichbar“ ist. Daher wird aus der Sehnsucht Resignation und so endet auch diese Szene in einem betrübten und niedergeschlagenen Ton, als das Motiv des Herzens noch einmal aufgenommen wird: „Bald wird man auch den Tod anrufen können, unter einer gebührenfreien Nummer. Das wird zu erreichen sein, mein Herz. Irgendwo hatte ich ein liebes Liebchen, keine Ahnung. Keine Ahnung.“ (WI, S. 72)

Es ist zu bemerken, dass das Herz bei Jelinek in der sechsten Szene oft in Verbindung mit der Mutter steht. In der Forschung wird immer wieder auf die Wichtigkeit der siebenten Szene eingegangen, in der eine Vaterfigur spricht.⁶³ Auch wenn diese Szene zweifellos einen Höhepunkt des ganzen Texts darstellt, soll an dieser Stelle auch die Bedeutsamkeit der sechsten Szene und der darin vorkommenden Mutterfigur betont werden. Denn auch wenn es der sprechenden Stimme letztendlich durch die Mutterliebe nicht möglich ist, jemand anderen zu finden, die/der sie ebenso sehr liebt, so wird die Beziehung zur Mutter doch als sehr innig dargestellt und auch bei Müller/Schubert ist das Motiv des Herzens in ähnlicher Weise mit Liebe und Wärme verbunden. Die Stimme sagt bei Jelinek beispielsweise zu ihrem Herzen über andere Menschen: „Nein, keiner darunter, der dich so liebt wie Mama, [...] schau nur, unter diesem hier zum Beispiel, [...] er schaut Mama überhaupt nicht ähnlich, keine Spur

⁶² Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden, S. 106.

⁶³ vgl. Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit; Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherungen an ihren Vater. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens 2011.

von ihr, wie auch, mein Herz? Wie sollte der sein wie deine Mama [...].“ (WI, S. 62) In jedem Fall ist die Beziehung zur Mutter positiver gefärbt als die zum Vater, welcher in der nächsten Szene auftritt und von der Tochter verstoßen wurde. Auch die Mutter erscheint in der siebenten Szene wieder. Ihr Auftauchen kann möglicherweise ebenfalls als eine Art von Motiv gelesen werden, welches in der folgenden Szene variiert wird, denn darin wird sie nicht mehr als positive Figur dargestellt.

1.2.4 Straßen, Flüsse und Wegweiser

Sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* sind einige Motive zu finden, welche die Umgebung des einsamen Wanderers beschreiben. Diese so genannten Hintergrundmotive sind als „ein Ambiente, das die Figur umgibt, ihr einen Kontext schafft“⁶⁴, zu verstehen und sind beispielsweise wilde Tiere, die Natur oder das Wirtshaus, in das der Wanderer einkehrt. Auch wenn diese Hintergrundmotive sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks Text zu finden sind, haben sie bei den beiden eine unterschiedliche Funktion.

Bei Müller/Schubert spiegeln die Hintergrundmotive dort „den psychologischen Entwicklungsprozeß“⁶⁵ des Ichs wider. So beginnt der Gedicht-/Liederzyklus mit einer idyllischen Frühlingslandschaft, welche die Vergangenheit des Wanderers symbolisiert, an die er wehmütig zurückdenkt. Im Laufe des Texts wird nicht nur die Stimmung des Protagonisten immer trüber, sondern auch seine Umgebung, die durch eine kahle und eisige Winterlandschaft dargestellt wird.⁶⁶ Er wandert über die von Schnee bedeckte Erde, geht vorbei an einem reißenden Fluss und kehrt schließlich in ein fast leeres Wirtshaus ein. Die einzigen Lebewesen, denen der Wanderer begegnet, sind Tiere, wie beispielsweise eine Krähe, die er als „wunderliches Tier“⁶⁷ beschreibt und die ihm scheinbar nicht ganz geheuer ist. Oder er hört die Hunde, die ihn mit ihrem Bellen aus der Stadt vertreiben wollen.⁶⁸ Bei Müller/Schubert bilden diese Hintergrundmotive einen Rahmen für den gesamten Text, denn für den Wanderer, der sonst nur seinen trübseligen Gedanken nachhängt, sind dies all die Dinge, die ihm ins Auge stechen. Dies erscheint logisch, denn tatsächlich ist es doch so, dass, wenn man einsam wandert, einem all diese Dinge im Hintergrund auffallen, die man sonst womöglich gar nicht bemerken würde.

⁶⁴ Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?, S. 54.

⁶⁵ vgl. ebd. S. 54.

⁶⁶ vgl. ebd. S. 54.

⁶⁷ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 133.

⁶⁸ vgl. ebd. S. 134.

Bei Jelinek wird sehr vieles von diesen Motiven und Dingen aus der Umgebung übernommen, jedoch ist die Funktion der Hintergrundmotive nicht dieselbe, denn in ihrem Text sprechen verschiedene Stimmen und zudem gibt es keine Figuren oder Personen im konventionellen Sinn, weshalb auch keine psychologische Entwicklung vermerkt werden könnte. Bei Jelinek dienen diese im Hintergrund stehenden Motive eher als metaphorische Bilder, die zur Stimmung, die im Text herrscht, beitragen. Was die Hintergrundmotive bei Müller/Schubert und bei Jelinek gemeinsam haben, ist, dass sie zwar auf den ersten Blick nicht sehr bedeutungsvoll für die Texte wirken, tatsächlich aber großen Anteil an der Wirkung haben. Es gibt hierfür unzählige Beispiele im Text von Jelinek und weswegen nur ein paar wichtige davon genannt werden können.

Zunächst sind es Tiere, die in beiden Werken von Zeit zu Zeit auftauchen. Beispielsweise wird bei Jelinek ein Rabe übernommen, der auch in Müllers/Schuberts Gedicht/Lied „Frühlingstraum“ vorkommt, wo der Wanderer aus einem schönen Traum erwacht und ernüchtert feststellt: „Da war es kalt und finster, / Es schrien die Raben vom Dach.“⁶⁹ In Jelineks *Winterreise* taucht der Rabe in der sechsten Szene auf, wenn es um das Kennenlernen von anderen Leuten im Internet geht und darum, welche Art von Menschen im Netz zu finden ist: „[...] ein Mensch, [...] der nur geht, wenn er aufgezogen wird, immer neu aufgezogen von den ungehemmten sexuellen Vorstellungen des sexuellen Leistungsträgers, der ganz normal ist, der wie ein Rabe vom Dach schreit, dauernd schreit, bis alle Augen ringsum wach sind [...].“ (WI, S. 67) Der Kontext, in dem hier ein Rabe auftaucht, ist natürlich ein ganz anderer und doch erinnert diese Textstelle an jene bei Müller/Schubert, denn die Situation des Aufwachsens ist auch hier wiederzufinden, wenn auch in ganz veränderter Weise.

Nicht nur Raben sondern auch Hunde treten sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Jelinek immer wieder motivartig auf. Oft „bellen die Hunde“⁷⁰, „irre Hunde heulen“⁷¹ und „die Hunde knurren“⁷² an verschiedenen Stellen bei Müller/Schubert, was als ein Zeichen der Vertreibung gedeutet werden kann, denn der Wanderer ist in der Stadt, in der auch die Tiere leben, nicht mehr willkommen. Bei Jelinek ist das Motiv der Hunde vermehrt in Szene Sieben zu finden, in der es um den kranken Vater geht, der von seiner Tochter und seiner Frau in ein Pflegeheim gegeben wurde und sich wie Müllers/Schuberts Wanderer ausgestoßen und vertrieben fühlt. Daher passt auch das Motiv der Hunde hier sehr gut hinein, denn es

⁶⁹ ebd. S. 138.

⁷⁰ ebd. S. 134.

⁷¹ ebd. S. 127.

⁷² ebd. S. 140.

unterstreicht das Gefühl des Vertriebens noch, was an mehreren Stellen zum Ausdruck kommt: „[J]etzt gehts ab, jetzt gehts weiter ins irre Haus, wo irre Hunde heulen in der Nacht, vor keines Menschen Haus würden sie lauter heulen als hier [...].“ (WI, S. 92) Hier ist gut zu sehen, wie unwillkommen das Haus erscheint, in dem die Vaterfigur nun leben muss. Auch an anderer Stelle wird dieses Haus in Verbindung mit heulenden Hunden gebracht, wenn es heißt: „Sie führen mich erst zu einem Einfamilienhaus, mich zu betten, dann zu dem Bett im irren Haus, wo die Hunde heulen, bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde [...].“ (WI, S. 96) Auch ein direktes und verhältnismäßig langes Zitat ist in derselben Szene zu finden, in welcher drei vollständige Verse aus Müllers/Schuberts siebzehntem Gedicht/Lied wiedergegeben werden: „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten.“ (WI, S. 94) Es kann hervorgehoben werden, dass diese Szene aus Jelineks *Winterreise* sehr nah an Müller/Schuberts Prätext angesiedelt ist und daher das Motiv der bellenden Hunde in beiden Texten eine ähnliche Funktion hat. Sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Jelinek geht es um einen Ausgestoßenen, der auf seine Art und Weise wandert und sich an einem lieblosen Ort aufhält, wo er eigentlich nicht sein möchte.

Zum letzten Mal tauchen bei Müller/Schubert knurrende Hunde im letzten Gedicht/Lied auf und auch in Jelineks *Winterreise* findet sich das Motiv eines Hundes und anderer Tiere in der letzten Szene. Während bei Müller/Schubert die Hunde hier wieder eine vertreibende Funktion haben, - denn sie knurren den Leiermann an, den niemand hören mag⁷³ - vermittelt das Tier bei Jelinek ein sehr trauriges Bild, denn wann immer es auftaucht, weint es. „Dieses weinende Tier hat einmal üppige Weiden gesehen, diese armen Tiere!“ (WI, S. 110) heißt es beispielsweise oder später, in leicht variiertes Weise: „[I]ch komme von dem Bild nicht los, daß ein Tier Tränen weint.“ (WI, S. 111) Das Motiv eines weinenden Tieres wird hier also kreiert und während der Szene immer wieder variiert, verbunden mit dem Motiv des Fließens. Es hat etwas ganz besonders Mitleidenswürdiges und Schmerzvolles, wenn das Weinen dieses Tieres beschrieben wird und auch die Stimme, die in dieser Szene spricht, erscheint bestürzt: „Die Tränen rinnen ihm herunter, ich kann nicht, ich kann nicht.“ (WI, S. 112) Zuletzt wird das Motiv der Hunde, die jemanden vertreiben wollen, wiederaufgenommen, und ähnlich wie bei Müller/Schubert, gehen diese gegen die Leierfrau vor: „Da können wilde Hunde nach ihren Knöcheln schnappen, Sie werden nicht schneller, Sie bewegen sich keinen Millimeter, seit wir Sie kennen.“ (WI, S. 120) Dies ist ein sehr anschauliches

⁷³ vgl. ebd. S. 140.

Beispiel dafür, wie Jelinek ein Motiv aufnimmt, das sich auch durch Müllers/Schuberts Text zieht, und es im Laufe ihres Texts immer wieder variiert und es doch sehr ähnlich wie im Prätext einsetzt.

Es gibt noch unzählige Beispiele für ähnliche Hintergrundmotive, die zwar auf den ersten Blick nicht zentral erscheinen, aber ähnlich wie das Motiv der Tiere einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu der Wirkung des Texts leisten. Als ein weiteres Motiv, das der Umgebung des Wanderers, entnommen ist, fungiert beispielsweise der Fluss, der aber besonders bei Jelinek in den Vordergrund rückt und in der siebenten Szene eine zentrale Rolle spielt. Kombiniert mit dem Motiv des Fließens charakterisiert der den Zustand der Vaterfigur, die nur mehr dahinfließt und in dem Haus, in das sie abgeschoben wurde, kein selbstbestimmtes Leben mehr führt. (vgl. WI, S. 73-104) Ein anderes Beispiel ist das Posthorn, welches im sechsten Gedicht bzw. im dreizehnten Lied von Müllers/Schuberts *Winterreise* ertönt und bei Jelinek immer wieder in der sechsten Szene erscheint. In Jelineks *Winterreise* ist es jedoch kein richtiges Posthorn, denn bei ihr geht es um virtuelle Briefe, die im Internet verschickt werden, oder um Telefonanrufe, beispielsweise wenn es heißt: „Der Klingelton erschallt nicht, das Horn ertönt nicht [...].“ (WI, S. 64) Sie arbeitet auch in dieser Szene mit direkten Zitaten Müllers/Schuberts, die aber mit einem neuen und zeitgemäßen Kontext verbunden werden: „Von der Straße her ein Posthorn klingt, und schon wieder ist eine Mail für Sie eingetroffen [...].“ (WI, S. 67) Inhalte des Prätexts werden verändert, denn Müllers/Schuberts Wanderer erhält keinen Brief von seiner Liebsten, doch bei Jelinek kommt ein Email nach dem anderen an.

Zuletzt soll noch auf ein weiteres Hintergrundmotiv eingegangen werden, dessen Aufgabe es ist, dem Wanderer bei Müller/Schubert sowie den verschiedenen Figuren bei Jelinek die Richtung zu weisen: die Wegweiser. In Müllers/Schuberts *Winterreise* trifft der Wanderer im zwanzigsten Gedicht/Lied auf Wegweiser, die zwar in Richtung Stadt zeigen, doch diesen kann er nicht folgen: „Unverrückt vor meinem Blick; / Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück.“⁷⁴ Auch Jelineks Wanderer, der Vater in Szene Sieben, trifft immer wieder auf Wegweiser, doch auch ihm sind diese keine große Hilfe, denn er ist verwirrt und hat eigentlich auch kein Ziel vor Augen. Die Verwirrung des Vaters wird mit dem Auftauchen der Wegweiser-Motive immer wieder deutlich: „[I]ch erkenne nichts mehr, das waren doch einmal Zeichen, Wegmarken, Gipfelkreuze, Ampeln, Gebäude, Zeichen waren das doch alle, oder? [...] Diese blöden Weiser sind vollkommen unleserlich beschriftet,

⁷⁴ ebd. S. 136.

und jetzt sind sie auf einmal ganz weg.“ (WI, S. 98-100) Auch das Ausgestoßensein des Vaters wird dabei an mehreren Stellen deutlich, zumal dabei auch auf die Rollen der Mutter und der Tochter verwiesen wird, von denen er sich ja verstoßen fühlt: „Frau und Tochter haben mir mein Gehen weggenommen, die waren das!, ich habs doch gesehn!, aber vorher haben sie mir die Wegweiser alle absichtlich umgedreht, das haben sie absichtlich gemacht [...].“ (WI, S. 102) An diesen Textstellen ist die Hilflosigkeit des Vaters zu spüren, der sich von seiner Familie verlassen und verraten fühlt. Von den Wegweisern erwartet er sich eigentlich Hilfe, doch auch mit diesen kann er nicht viel anfangen, denn er kann sie nicht lesen bzw. sind sie von Frau und Tochter umgedreht worden.

Das Motiv der Wegweiser ist also sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Jelinek ein sehr paradoxes, denn es wäre eigentlich die Aufgabe der Wegweiser, den Menschen den richtigen Weg zu zeigen und sie auf ihrer Wanderung zu unterstützen, doch Müllers/Schuberts und Jelineks Wanderer können nichts mit ihnen anfangen, vielleicht weil sie schon verloren sind und ausgestoßen von der Gesellschaft. Dies ist den beiden auch schmerzlich bewusst und sie erkennen das Unvermeidbare: „Eine Straße muss ich gehen, die noch keiner ging zurück.“ (WI, S.101)

1.2.5 Wandern im Winter

Das letzte Motiv ist das des Wanderns. Es spielt eine ganz besondere Rolle in der *Winterreise* Müllers/Schuberts und ebenso in Jelineks *Winterreise* und zieht sich stetig durch beide Texte. In fast jeder der acht Szenen sieht Caduff das Motiv des Wanderns, beispielsweise in Szene Eins den „[n]ichtsgewisse[n] Wanderer zwischen den Zeiten“, in Szene Drei den „Wanderer im Schmerz“ oder in der sechsten Szene den „Wanderer im Internet“.⁷⁵ Hufschmidt nennt das Wandern das „alles bestimmende Motiv“⁷⁶ in Müllers/Schuberts *Winterreise* und tatsächlich ist es auch bei Jelinek das zentrale Motiv des Werks, das in fast jeder der neun Szenen eine Rolle spielt und insbesondere in der siebenten Szene. Da auf diese Szene und insbesondere die Funktion des Wanderns darin in Kapitel 2.2 eingegangen wird, soll an dieser Stelle nur ein erster Einblick in das umfassende Spektrum des Wandermotivs in den verschiedenen Versionen der *Winterreise* gegeben werden. Schon der Titel funktioniert als eine erste Anspielung auf das Motiv des Wanderns, denn Müllers/Schuberts Protagonist macht sich schließlich auf eine Reise durch den Winter, wenn das Wort „Reise“ auch ein wenig zynisch erscheint, denn er macht sich immerhin nicht ganz freiwillig auf den Weg. Auch

⁷⁵ Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit, S. 32.

⁷⁶ Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leiser drehn?, S. 53.

für Jelineks Theatertext passt der Titel, denn das Reisen spielt bei ihr eine ebenso wichtige Rolle.

Schon die ersten beiden Verse des Gedicht-/Liederzyklus verweisen auf Bewegung und eine Art von Wanderung oder Reise: „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh‘ ich wieder aus.“⁷⁷ Bei Jelinek wird dieser Wortlaut übernommen und verändert. Somit beginnt ihre *Winterreise* mit der Frage: „Was zieht das mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“ (WI, S. 7) Gleich zu Beginn setzt sie das „Mitziehen“ in Verbindung mit dem Wandermotiv, denn nur wenige Sätze später heißt es: „Ich stecke in meiner Wanderpflicht, man nimmt mich in die Wanderpflicht [...].“ (WI, S. 7) Es zeigt sich also schon am Anfang des Texts, dass es sich auch bei Jelineks *Winterreise* um ein unfreiwilliges Wandern handelt. Zuletzt taucht der Vers, der den Müller’schen/Schubert’schen Gedicht-/Liederzyklus eröffnet und in variiert Form auch das Theaterstück Jelineks, ganz am Ende des Werks wieder auf, wenn über die Leierfrau gesagt wird: „Fremd eingezogen, fremd ausgezogen, die Leier drehend, immer dieselbe Leier, immer dasselbe?“ (WI, S. 127) Es wird mit diesem Motiv also ein Rahmen für das ganze Werk geschaffen und es steht wie eine Art *Conclusio* am Ende der achten Szene.

Das Motiv des Wanderns erscheint nicht nur immer wieder in verschiedenen Teilen von Müllers/Schuberts und Jelineks *Winterreise*, sondern es wird auch mit anderen Motiven verknüpft und in neue Kontexte gestellt. Ein Beispiel dafür ist das Motiv der Orientierungslosigkeit, welches immer wieder mit dem der erzwungenen Reise verbunden wird:

Der Protagonist muß *selbst den Weg sich weisen* (Lied 1) – und das kann ihn in die Irre führen (Lied 9: „Irrlicht“). Er läßt sich nur allzu gern auf falsche Wege ablenken: (Lied 19: „Täuschung“), vermeidet die Wege, *wo die anderen Wanderer gehn* und wird am Ende auf eine lange Straße gewiesen, an deren Ende der Tod wartet (Lied 20: „Der Wegweiser“).⁷⁸

Bei den Motiven, die Hufschmidt bei Müller/Schubert herauskristallisiert, sind einige Parallelen zu Jelinek festzustellen. Einige dieser Bezugs- und Verknüpfungspunkte sind in der siebenten Szene zu finden, doch auch die Stimme in der ersten Szene beklagt beispielsweise: „Muß selbst den Weg mir weisen, aber der geht dann auch immer nur an meinem Vorbei vorbei.“ (WI, S. 12) Eine gewisse Art von Orientierungslosigkeit ist auch hier zu bemerken, zudem ist das Motiv des Wanderns mit Einsamkeit verbunden, denn es ist nie-

⁷⁷ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 127.

⁷⁸ Hufschmidt, Wolfgang: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*, S. 53.

mand da, der dieser Stimme die richtige Richtung zeigen könnte. Müllers/Schuberts Wanderer geht es ähnlich.

Betont soll auch noch die Verarbeitung des Wandermotivs in der fünften Szene werden, in der das Wandern ebenfalls eine zentrale Rolle spielt. Diese Szene ist an Müllers/Schuberts fünftes Gedicht/Lied angelehnt, in dem es unter anderem heißt: „Ich musst‘ auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht, / Da hab‘ ich noch im Dunkeln / Die Augen zugemacht.“⁷⁹

Das Wandermotiv und das daran geknüpfte Motiv der Dunkelheit, in der sich der Protagonist zusätzlich noch die Augen zuhält, werden auch bei Jelinek aufgegriffen und auf sehr paradoxe Weise variiert. So heißt es zu Beginn der Szene: „Es wird Nacht, es zieht uns fort, damit wir noch mehr da sein können, fort, nur fort! Unser Dasein wird kurz sichtbar, im Wandern wird es sichtbar, im Sich-Fortbewegen der Ungelebten [...].“ (WI, S. 47) Hier wird die Idee des Existierens durch das Wandern geschaffen, umgelegt wird diese auf die allgemeine Thematik der Szene, die sich mit dem Massentourismus und dem Schifahren im Winter beschäftigt. Das Wandern ist dabei so essentiell, dass sogar das Dasein daran gebunden ist. Auch hier kann ein Zusammenhang zu der Müller’schen/Schubert’schen *Winterreise* festgestellt werden, wo das Dasein des Protagonisten ebenso mit dem Wandern verbunden ist, denn schließlich bewegt er sich in einer eisig kalten Winterlandschaft und wenn er stehen bleiben und nicht mehr weiter wandern würde, würde er vermutlich schnell erfrieren. Das Paradoxe bei Jelinek ist, dass dieser Idee schon wenige Seiten später widersprochen wird, wenn es um einen fremden Touristen geht: „Er geht, um die Punschhütte zu finden, und verliert sich in seinem Wandern. Er geht, um die Abfahrt anzugehen, und verliert sich in seinem Fahren.“ (WI, S. 52) Hier wird nicht das Dasein durch das Wandern geschildert, sondern wie sich jemand im Wandern verliert. Daher kann der Schluss gezogen werden, dass zumindest bei Jelinek das Wandern nichts Eindeutiges ist, sondern eine Tätigkeit, die auch gewisse Widersprüche in sich birgt und nicht nur positiv durch das Leben sondern auch negativ durch das Sich-Verlieren gezeichnet ist. Dies ist auch bei Müller/Schubert ähnlich, denn dort verliert sich der Protagonist ebenso im Wandern und schafft es nicht, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren, eine Tatsache, die auch im bereits erwähnten Motiv des Reisezwangs wiederzufinden ist. Derjenige, der sicherlich am meisten verloren von allen Figuren ist, ist der Vater in Jelineks siebenter Szene. Auf seine Art des Wanderns und weitere Aspekte des Wandermotivs wird im nächsten Kapitel eingegangen.

⁷⁹ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 129.

2. Szene Sieben als intertextueller Höhepunkt

Zahlreiche intertextuelle Referenzen zu Müllers/Schuberts *Winterreise* sind auf unterschiedliche Szenen in Jelineks Text verteilt, doch in der siebenten Szene werden fast alle Motive auf vielschichtiger Weise ein weiteres Mal aufgenommen und wiederholt. Es sind darin auffallend viele Verbindungen zu Müllers/Schuberts Werk zu finden, ebenso wie einige Wiederholungen und Variationen der Motive. In diesem Kapitel soll daher versucht werden, die wichtigsten Bezugspunkte zu Müllers/Schuberts Text herauszufiltern und einen Einblick in die Verarbeitung der Motive in Jelineks Text zu geben. Es kann dabei keineswegs auf alle intertextuellen Bezüge, die in diesem Abschnitt zu finden sind, eingegangen werden, denn in dieser einen Szene sind dreizehn Gedichte/Lieder aus Müllers/Schuberts Zyklus eingebaut und davon wiederum unterschiedliche Motive und Zitate.⁸⁰ Aus diesem Grund sollen in weiterer Folge bestimmte Motive behandelt werden, die bereits in den vorigen Unterkapiteln eingeführt wurden, aber in der siebenten Szene eine besonders wichtige Rolle spielen, wie beispielsweise das Motiv des Herzens und des Flusses. Zudem wird auch ein Fokus auf den wandernden Vater, die zentrale Figur der Szene, gelegt, sowie auf die Rollen der Tochter und der Frau des Verstoßenen. Auch das auffallend hohe Maß an Zitaten aus dem Müller'schen/Schubert'schen Prätext soll illustriert werden.

Davor wird jedoch noch auf zwei frühere Werke Elfriede Jelineks eingegangen, in denen bereits das Wandern und andere Motive ebenso wie in der siebenten Szene der *Winterreise* eine zentrale Rolle spielen. Dabei handelt es sich um den Theatertext *Der Wanderer* und um den Roman *Die Klavierspielerin*. Beide Texte können in Bezug auf die intertextuelle Verknüpfung zu Prätexten als Vorstufen von Jelineks *Winterreise* verstanden werden und sind auf unterschiedliche Weise mit dieser verbunden.

2.1 Bezüge zu Lübeck/Schubert in *Der Wanderer* und Müller/Schubert in *Die Klavierspielerin*

Bei Jelineks *Klavierspielerin* handelt es sich um einen der bekanntesten Romane der Autorin aus dem Jahr 1983 und bei *Der Wanderer* um einen früheren Dramentext. In beiden Texten sind Aspekte, welche die *Winterreise* prägen, ebenso wiederzufinden wie das gemeinsame

⁸⁰ vgl. Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, Winterreise, S. 172.

Bindeglied zwischen den verschiedenen Werken: die Verbindung zum Komponisten Franz Schubert. Auch in diesen beiden Texten sind markante Verknüpfungen zu den jeweiligen Prätexten zu finden, jedoch werden diese von Jelinek viel sparsamer eingesetzt als in der *Winterreise*. Für ein besseres Verständnis der *Winterreise* erscheint es sinnvoll, frühere Werke der Autorin heranzuziehen, in denen ähnlich mit Prätexten, welche im Zusammenhang mit Schubert stehen, umgegangen wurde.

2.1.1 *Der Wanderer*

In einer Analyse von Jelineks *Winterreise*, besonders den Aspekt der wandernden Vaterfigur betreffend, kommt man nicht umhin, diesen Theatertext zu nennen. Die Rede ist vom dritten Teil der Dramen trilogie *Macht nichts*, der den Titel *Der Wanderer* trägt. Schon der Titel lässt eine Verbindung erahnen, doch es sind nicht nur Bezüge zwischen dem Dramentext aus dem Jahre 1999 und Jelineks *Winterreise* zu nennen, sondern auch zwischen den und eine zentrale Verknüpfung mit Franz Schubert. So wie Jelineks *Winterreise* auf dem gleichnamigen Gedicht-/Liederzyklus des Komponisten basiert, kann Schuberts Vertonung des Gedichts *Des Fremdlings Abendlied* von Georg Philipp Schmidt von Lübeck, das er mit dem Titel *Der Wanderer* versah, als Prätext für den gleichnamigen Theatertext genannt werden. Ähnlich wie in der *Winterreise* arbeitet Jelinek auch in *Der Wanderer* mit Themen und Textteilen von Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied und bettet diese in einen neuen Kontext ein: „Jelineks Theatertext *Der Wanderer* [...] greift das gleichnamige Schubert-Lied auf, wobei immer wieder Elemente und Partikel des Prätexts auftauchen und den Grundrhythmus des Textes mitbestimmen.“⁸¹

Die Dramen trilogie *Macht nichts* besteht aus drei Teilen, die alle auf unterschiedlichen Prätexten basieren. Lübecks/Schuberts *Erlkönig* wird bei Jelinek zur *Erlkönigin* und der zweite Teil, *Der Tod und das Mädchen*, stellt einen Bezug zu Lübeck/Schuberts gleichnamigem Streichquartett dar. Es sind also nicht nur inhaltlich Referenzen zu den Prätexten vorhanden, sondern die Jelinek'schen Theatertexte tragen sogar dieselben Titel. Diese „geben nicht nur die Grundatmosphäre der Texte vor, sondern beschwören auch bestimmte Figuren, die in den Texten als Widergänger [sic.] auftauchen [...]“⁸² Im Fall des dritten Texts ist dies die Figur eines Wanderers, der bei Jelinek die Rolle eines herumirrenden Vaters einnimmt. Diese Rolle wird auch in der *Winterreise* weitergeführt. Jelinek verleiht dieser umherirrenden und verwirrten Vaterfigur in *Der Wanderer* eine Stimme und damit die

⁸¹ Janke, Pia: Jelinek und die Musik, S. 276.

⁸² ebd. S. 277.

Berechtigung, Erlebnisse und Erfahrungen aus seiner Sicht zu erzählen.⁸³ Auf fünfunddreißig Seiten erzählt der Vater seine Geschichte, die durchzogen von Referenzen zu Lübecks/Schuberts *Der Wanderer* und zu anderen Prätexten ist. Weitere Prätexte sind unter anderem Müllers/Schuberts *Die schöne Müllerin* sowie zwei Werke Nietzsches, die „die Schwerpunkte des väterlichen Monologs [bestimmen]“.⁸⁴ Von besonderem Interesse sind hier natürlich die intertextuellen Verknüpfungspunkte zu Lübecks/Schuberts *Der Wanderer* sowie mögliche Parallelen und Unterschiede zur wandernden Vaterfigur in Jelineks *Winterreise*.

Eine erste Verknüpfungsstelle zwischen Lübecks/Schuberts und Jelineks Text ist zu erkennen, als die verwirrte Vaterfigur nach ihrem Land sucht: „O Land wo bist du.“ (MA, S. 56) Diese Textstelle verweist auf die sechste Strophe in Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied, in der es heißt: „Wo bist du, mein gelobtes Land, / Gesucht, geahnt und nie gekannt!“⁸⁵ Ähnlich wie zwanzig Jahre später in der *Winterreise* ist bereits hier zu sehen, wie Jelinek mit Zitate aus dem Prätext arbeitet, indem sie den Wortlaut des Texts beibehält, diesen jedoch mit einem anderen Kontext vernetzt und dadurch doch verändert. „Auf diese Weise werden die Suche des Wanderers nach seinem ‚Land‘ [...] und das Herumirren wie das Sich-Abhandenkommen des Vaters miteinander verschränkt.“⁸⁶ Zudem wird auch eine Verbindung zwischen dem Ausschluss aus der Familie und dem Verweis aus der Gesellschaft, aus dem „Land“, hergestellt, denn für beide ist er nicht mehr brauchbar.⁸⁷ Immer wieder bittet er seine Frau, ihn wieder aufzunehmen, doch dies ist ebenso vergebens wie der Versuch, wieder als ein wertvoller Teil der Gesellschaft gesehen zu werden: „Denn es war mit mir kein Staat zu machen. So hat der Staat sich halt aus andren gemacht, er sollte ja schließlich einmal fertig werden, das verstehe ich heute aus der Anschauung jenes unfertigen Pappkameraden-Hauses, in dem ich mich derzeit befinde.“ (MA, S. 65) Parallelen zu Jelineks Vaterfigur in der *Winterreise* sind hier offensichtlich, denn auch dort sind das Thema des Ausgestoßenseins und das Gefühl des Vaters, nichts mehr wert zu sein, zentral.

Eine weitere intertextuelle Referenz zu Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied ist in Jelineks Theatertext zu finden, als der Vater vom Wetter spricht: „Die Sonne kalt. Die Blüte welk. Das Leben alt. Es blieb dem Wetter nichts andres übrig, es ist am Abend immer schon über-

⁸³ vgl. Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin, S. 46.

⁸⁴ ebd. S. 46.

⁸⁵ Fischer-Dieskau (Hg.): Texte deutscher Lieder aus drei Jahrhunderten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968. S. 137.

⁸⁶ Janke, Pia: Jelinek und die Musik, S. 276.

⁸⁷ vgl. Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, Winterreise, S. 171.

holt, wie der Tod jedes Sterben immer schon überholt hat.“ (MA, S. 60) An dieser Stelle wird die fünfte Strophe des Lübeck'schen/Schubert'schen Gedichts/Liedes zitiert, in der es heißt: „Die Sonne dünkt mich hier so kalt, / Die Blüte welk, das Leben alt“.⁸⁸ Es handelt sich dabei nicht nur um eine intertextuelle Bezugnahme, sondern auch die Stimmung des Texts wird durch die Metaphorik aus Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied übernommen. Themen wie Tod und Kälte werden miteinander verbunden und prägen die Atmosphäre des Texts. Der Vater weiß, dass er auf das Ende seines Lebens zusteuert und die Ausweglosigkeit seiner Situation wird ebenso mit einem Zitat aus Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied beschrieben, welches mit den folgenden zwei Versen endet: „Im Geisterhauch tönt's mir zurück: / ,Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“⁸⁹ Jelinek legt dem verwirrten Vater dieses Zitat in den Mund, der bereits von Geistern spricht: „Im Geisterhauch tönen die zurück, die mich nicht in der Bahn oder in den Bau mitgenommen haben: dort sind wir, dort wo du nicht bist, sonst wäre ja auch ich nicht. Im Glück.“ (MA, S. 80) Auch an etwas späterer Stelle wird noch einmal auf den Schlussvers aus Lübecks/Schuberts Gedicht/Lied Bezug genommen, wenn der Vater, scheinbar noch verwirrter als zuvor, feststellt: „Die ganze Luft ist entwichen, und ich hab sie doch so lang gesucht. Dorthin, wo ich nicht bin, dort kann ich auch wieder nicht hin, obwohl ich es kenne. Muß schon mal dort gewesen sein. Ich weiß ja nicht, wo das ist, wo ich nicht bin.“ (MA, S. 83)

Der Vater scheint nicht mehr Herr seiner Sinne zu sein, er ist verloren und dennoch hat man das Gefühl, dass er sich dessen bewusst ist. Dass er eine traurige Figur ist und als Opfer dargestellt wird, kann als eine weitere Gemeinsamkeit der Väter in *Der Wanderer* und der *Winterreise* gesehen werden.⁹⁰ Jedoch wird „[d]as Bewusstsein töchterlicher Täterschaft [...] in *Der Wanderer* vollkommen verschwiegen [...], denn es wird vom sprechenden Vater in keiner Weise vermutet.“⁹¹ Er ist seiner Frau nicht böse, im Gegenteil, er liebt sie noch immer: „Dein ist mein Herz. [...] Ich will nichts als Loneli, meine Frau und soll es ewig bleiben.“ (MA, S. 79) Dies ist ein nicht unbedeutender Unterschied zwischen den beiden Texten Jelineks, denn in *Der Wanderer* spricht der Vater mit seiner Frau, während diese in der siebenten Szene der *Winterreise* nur eine untergeordnete Rolle spielt und die Figur der Tochter im Vordergrund steht.⁹² Zudem übernimmt die Tochter in der *Winterreise* sogar Teile der Rede, während der Vater in *Der Wanderer* einen Monolog führt. Dennoch kann

⁸⁸ Fischer-Dieskau (Hg.): Texte deutscher Lieder aus drei Jahrhunderten, S. 137.

⁸⁹ ebd. S. 137.

⁹⁰ vgl. Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin, S. 46.

⁹¹ ebd. S. 46.

⁹² vgl. ebd. S. 52.

Der Wanderer insofern als eine Vorstufe der *Winterreise* gedeutet werden, als dass sich die Situation in Jelineks späterem Theatertext eindeutig zuspitzt. Die Frau und die Tochter erscheinen unbarmherzig und kalt, denn sie zeigen keinerlei Mitleid für den Ehemann und Vater. Es handelt sich bei den beiden eindeutig um Täterinnen und das Verständnis der Vaterfigur scheint in der *Winterreise* erschöpft.

Auch aufgrund der intertextuellen Referenzen, welche in *Der Wanderer* auf ähnliche Art und Weise verstreut und eingebaut sind wie in der *Winterreise*, jedoch vergleichsweise dezent eingesetzt werden, kann *Der Wanderer* als eine Vorstufe zur *Winterreise* gesehen werden. In beiden Werken arbeitet Jelinek mit Themen und Textteilen aus dem Prätext, die sie verändert und in ihre Theatertexte einbaut, doch es kann durchaus behauptet werden, dass diese Verweise zu Müllers/Schuberts Gedichten/Liedern in der *Winterreise* eine prominentere Rolle spielen. Die intertextuellen Bezugnahmen zu Müller/Schubert sind nicht nur viel häufiger in der *Winterreise* zu finden als in *Der Wanderer*, sondern auch eindeutiger zu erkennen, weshalb die gesamte Wirkung des Texts dadurch geprägt ist. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten der beiden Theatertexte sowie die Bezugnahmen zu Lübeck/Schubert nicht zu verkennen. Bei den Protagonisten handelt es sich um Wanderer, die verstoßen wurden und nun alleine sind. Sie sind traurige Gestalten, die am Ende ihres Lebens stehen.

2.1.2 Die Klavierspielerin

Im Fall des Romans *Die Klavierspielerin* besteht eine Verbindung zu Müllers/Schuberts *Winterreise*, und zwar im Kontext des Motivs des Fließens. Doch nicht nur in Bezug auf das Fließen von Körperflüssigkeiten sind Verknüpfungspunkte zwischen Müllers/Schuberts und Jelineks *Winterreise* sowie der *Klavierspielerin* festzustellen, sondern auch der Aspekt des Wanderns spielt eine zentrale Rolle in allen drei Werken. Hayer zufolge ist die Protagonistin Erika genauso „[h]eimatlos umherziehend“⁹³ wie Müllers/Schuberts Wanderer, wenn sie alleine durch Peepshow-Kinos oder den Wiener Prater streift.

Ein Beispiel für eine Textstelle, in der direkt auf Müllers/Schuberts *Winterreise* Bezug genommen wird, ist eine Situation, in der Erika durch die Praterauen wandert, um anderen Menschen beim Geschlechtsverkehr zuzusehen. Um bei dieser voyeuristischen Tätigkeit unentdeckt zu bleiben und heimlich beobachten zu können, versteckt sie sich ein Stück entfernt vom Ort des Geschehens: „Sie vermeidet die Stege, wo die andren Wanderer gehen.“ Dieser Wortlaut entstammt dem zwanzigsten Gedicht/Lied der Müller’schen/Schubert’schen *Win-*

⁹³ Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden, S. 55.

terreise, in dem es heißt: „Was vermeid‘ ich denn die Wege, / Wo die andern Wanderer gehn, / Suche mir versteckte Stege, / Durch verschneite Felsenhöhn?“⁹⁴ So wie Jelinek in ihrer *Winterreise* die Figur des Vaters in der siebenten Szene zum Wanderer macht, nimmt Erika hier die Rolle der Wanderin ein, deren Umherstreifen mit den Worten der *Winterreise* beschrieben werden. Wie auch der Protagonist in Müllers/Schuberts Text wandert Erika alleine, sieht anderen Menschen dabei zu, wie sie sich nahe kommen, und bleibt dabei aber einsam.⁹⁵ Diese Einsamkeit hat sie auch mit der Vaterfigur aus Jelineks Theatertext gemeinsam, die selbst nicht richtig lebt und maximal als Zuschauer am Leben ihrer Familie teilhaben kann. Die Ähnlichkeiten der Protagonisten der drei Werke, die alle auf ihre Art und Weise wandern, sind nicht zu übersehen und insbesondere als markant hervorzuheben, da zwischen der Publikation von Jelineks *Klavierspielerin* und ihrer *Winterreise* fast dreißig Jahre liegen. Da genau an der Stelle im Romantext, an der Erika durch die Praterwiesen marschiert, zwei Verse aus Müllers/Schuberts *Winterreise* zitiert werden, ist die intertextuelle Bezugnahme zum Werk des Komponisten sowie die Anlehnung der Rolle Erikas als Wanderin an Müllers/Schuberts Wanderer offensichtlich.

Die Bedeutsamkeit von Schuberts *Winterreise* für Jelineks *Klavierspielerin* wird zudem auch an einigen anderen Stellen im Roman deutlich. Eine weitere intertextuelle Referenz der Schubert‘schen *Winterreise* ist etwas später zu finden, als Erika und ihr Klavierschüler Walter Klemmer bereits eine Affäre haben, die zumindest für Klemmer nicht immer zufriedenstellend ist. Wenn sich Erika ihm enthält und er kein Lebenszeichen von ihr bekommt, zieht er sich in seine Wohnung zurück und hört Schuberts Liederzyklus, wie er Erika am nächsten Tag erzählt: „Klemmer pflegt sich an solchen Tagen [...] lange auf dem Plattenspieler die ‚Winterreise‘ aufzulegen und leise mitzusummen. Am nächsten Tag berichtet er seiner Lehrerin, daß nur Schuberts traurigster Liederzyklus jene Stimmung besänftigen konnte, in der ich mich gestern allein Ihretwegen wieder befunden habe, Erika.“ (KL, S. 171) Klemmer erwähnt hier die *Winterreise* und bezeichnet sie als den traurigsten Liederzyklus des Komponisten. Er fühlt sich an diesen einsamen Tagen wohl dabei, die traurigen Lieder anzuhören, und wird durch diese beruhigt. Doch nicht nur dies, er vergleicht sich in weiterer Folge sogar mit Schubert:

Etwas schwang in meinem Inneren mit Schubert mit, der damals, als er die ‚Einsamkeit‘ schrieb, zufällig genauso geschwungen haben muß wie ich ges-

⁹⁴ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 136.

⁹⁵ vgl. Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden, S. 49.

tern. Wir litten sozusagen im gleichen Rhythmus, Schubert und meine Wenigkeit. Ich bin zwar klein und gering im Vergleich zu Schubert. Doch an Abenden wie gestern fällt ein Vergleich zwischen mir und Schubert für mich günstiger aus als sonst. (KL, S. 171)

Klemmer denkt, dass Schubert genauso gefühlt haben muss, wie er sich fühlt, wenn Erika ihm den Kontakt verweigert, sogar im selben Rhythmus würden sie leiden, dem Rhythmus, den Schubert alsdann zu Papier brachte, als er „Einsamkeit“, das zwölfte Lied der *Winterreise*, komponierte. Für Klemmer bietet Schuberts *Winterreise* also Trost, er fühlt sich verstanden, wenn er dem Liederzyklus lauscht.⁹⁶ Erika kommentiert diesen Vergleich Klemmers zwar nicht, doch etwas später gerät sie in Rage über Walters Interpretation einer Sonate von Schubert.

Klemmer spielt die Klaviersonate in A-Dur (D959) und Erika ist entrüstet darüber, wie schlampig er spielt und wie er das Klavierstück vollkommen missinterpretiert: „Er weiß nicht einmal die Tonart! Sinnlos wird in der Luft herummoduliert. Man entfernt sich immer mehr von A-Dur, wo man hingehört. Erika Kohut fühlt eine bedrohliche Lawine voll spitzigen Abfalls auf sich zurollen.“ (KL, S. 187) Für Erika ist es ein Verbrechen, das Walter an Schuberts Sonate begeht, und das macht sie so wütend, dass sie ihn sogar während des Spielens unterbricht. Der Schüler versucht sich zu rechtfertigen, indem der Erika unterbreitet, dass die Sonate ihn „an die Berge und Täler Österreichs“ (KL, S. 187) erinnert, doch darauf reagiert Erika nur mit weiteren Verhöhnungen. Sie meint, Klemmer habe wohl nie „einen besonders reißenden Wildbach“ gesehen, denn „[s]olche heftigen Kontraste drückt Schubert aus“ (KL, S. 187). Die Metaphern, mit denen hier Schuberts Sonate beschrieben wird, die Jelinek übrigens auch in ihrem Essay *Zu Franz Schubert*⁹⁷ erwähnt, erinnern stark an das siebente/achte Gedicht/Lied aus Müllers/Schuberts *Winterreise*, „Auf dem Flusse“. Der Wortlaut von Erikas Beschreibungen scheint den ersten sowie den letzten zwei Versen des Gedichts/Liedes zu entstammen: „Der du so lustig rauschtest, / Du heller, wilder Fluß, / [...] Ob's unter seiner Rinde / Wohl auch so reißend schwillt“.⁹⁸ Auch wenn hier Müllers/Schuberts Gedicht/Lied nicht direkt erwähnt wird, beschreibt Erika die ebenfalls von Schubert stammende Sonate mit einem Vokabular, das dem Gedicht/Lied entnommen scheint. Walter, der nicht müde wird, sich weiterhin gegen Erikas Belehrungen zu wehren, wird schließlich auch wütend: „Klemmer braust, wenn jemand einen Wildbach überhaupt

⁹⁶ vgl. Schroeder, David: *Our Schubert*, S. 233.

⁹⁷ Jelinek, Elfriede: *Zu Franz Schubert*.

⁹⁸ Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 132.

kennen kann, dann er.“ (KL, S. 188) Auch hier kommt die Metaphorik des Flusses wieder zum Einsatz, ebenso wie in Erikas Reaktion: „Erika Kohut erinnert an Schuberts Vortragszeichen und ist aufgerührt. Ihr Wasser tobt und siedet. Diese Zeichen reichen von Schreien bis Flüstern, und nicht von laut sprechen bis leise sprechen.“ (KL, S. 188)

Es ist also zu erkennen, wie Jelinek an dieser Stelle das siebente/achte Gedicht/Lied der *Winterreise* zur Hand nimmt, um die Situation zwischen Erika und dem Klavierschüler zu beschreiben. Der Vergleich eines wilden, tobenden Flusses scheint nicht nur für die musikalische Umsetzung der A-Dur Sonate zu passen, sondern hält auch eine bildhafte Darstellung von Erikas Gemütslage bereit.

Letztlich ist noch ein weiterer Bezugspunkt zu Müllers/Schuberts *Winterreise* zu nennen, der eine Verbindung zwischen dem Gedicht-/Liederzyklus und der *Klavierspielerin* herstellt und die Bedeutsamkeit von Müllers/Schuberts Werk für Jelinek unterstreicht. Erika ist wieder auf der Wanderschaft, sie ist am Weg vom Konservatorium nach Hause. (vgl. KL, S. 200-201) Auch wenn hier noch keine eindeutige Parallele zu Müllers/Schuberts Wanderer zu erkennen ist, der ja auf einer langen Wanderung durch die Natur unterwegs ist, verbindet sie bei genauerem Hinsehen doch eines: die Aussichtslosigkeit ihres Daseins. Erika geht nach Hause und sinniert über ihren Tod, als sie resigniert feststellen muss: „Sie ist Nichts. Und nichts gibt es mehr für sie.“ (KL, S. 201) Auch der Wanderer beschreibt sein Dasein als „elend“, wenn er sich im neunzehnten Gedicht/Lied einem täuschend Licht hingibt, das ihn lockt: „Ein Licht tanzt freundlich vor mir her, / Ich folg‘ ihm nach die Kreuz und Quer; / Ich folg‘ ihm gern und seh‘s ihm an, / Daß es verlockt den Wandersmann. / [...] Ihm weist ein helles, warmes Haus, / Und eine liebe Seele drin - / Nur Täuschung ist für mich Gewinn!“⁹⁹ Ebenso wie der Protagonist der *Winterreise* dem Licht folgt, das ein „warmes Haus“ verspricht, verhält es sich auch in Erikas Situation, die auf dem Weg in das mütterliche Heim ist: „Erfreut winkt ein Heim mit Tür und Tor. Schon umfangen warme Leitstrahlen die Lehrerin. Im mütterlichen Radarsystem taucht Erika bereits als flinker Lichtpunkt auf und flattert [...]“. (KL, S. 201) Auffallend ist hier, wie an einer weiteren Stelle mit der Metaphorik, die einem Gedicht/Lied Müllers/Schuberts entnommen ist, gearbeitet wird, ohne dass dieses explizit erwähnt wird. Das Bild eines Lichtes, dem der Wanderer folgt, wird übernommen, ebenso wie die Aussicht auf ein warmes und gemütliches Zuhause. Doch bei beiden Wanderern entpuppt sich das Licht als „Täuschung“: Müllers/Schuberts Protagonist

⁹⁹ ebd. S. 135.

erkennt, dass er getäuscht wurde, und Erika geht es ähnlich, denn sie kehrt ja doch nur ins harte Regiment der Mutter zurück.¹⁰⁰

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass schon in dem aus den 80er-Jahren stammenden Roman *Die Klavierspielerin* Bezüge zu Müllers/Schuberts *Winterreise* zu finden sind, die zur Wirkung des Texts beitragen. Jelinek arbeitet darin einerseits mit direkten Bezugnahmen zur *Winterreise* und zu einer Sonate Schuberts und integriert das Werk des Komponisten damit auf ganz offensichtliche Weise in ihr eigenes. Musik spielt generell eine wichtige Rolle in der *Klavierspielerin*, doch Schuberts Musik sticht dabei noch heraus, da sich Klemmer mit dem Komponisten identifiziert und die *Winterreise* ihm Kraft gibt. Andererseits benutzt Jelinek einzelne Gedichte/Lieder der *Winterreise* um Gefühlszustände bildhaft darzustellen bzw. als Schablone für Erikas Leben. Die Rolle Erikas ist teilweise sehr stark an die des Müller'schen/Schubert'schen Wanderers angelehnt, beispielsweise wenn sie einsam durch die Praterauen streift oder dem Licht des mütterlichen Zuhauses folgt. Auch wenn diese Parallelen und Verknüpfungen zu Müller/Schubert allein schon zentral für Jelineks Roman erscheinen, so geht der Musikwissenschaftler David Schroeder in seiner Argumentation noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur auf einzelne Verknüpfungsstellen verweist, sondern des Weiteren behauptet, dass der ganze Roman Jelineks parallel zu Müllers/Schuberts *Winterreise* verlaufe: „The novel seems to run parallel to *Winterreise*, freely sharing its images from beginning to end, and wandering not unlike Müller's text and Schubert's music [...]“¹⁰¹ Die Frage, inwieweit es möglich ist, einen Text mit einer musikalischen Komposition zu vergleichen, soll in Kapitel IV beantwortet werden, doch basierend auf den intertextuellen Referenzen zu Müller/Schubert kann zumindest in einem Punkt mit Schroeder übereingestimmt werden: “Schubert stands center stage in this extraordinarily disturbing opus, so much so that one has little hope of grasping the work without fathoming the role that Schubert plays.”¹⁰² Es steht außer Frage, dass Schubert als Komponist eine bedeutsame Rolle für die Wirkung der *Klavierspielerin* innehat und seine *Winterreise* Dreh- und Angelpunkt für die Verknüpfung des Schubert'schen mit dem Jelinek'schen Werk ist.

¹⁰⁰ vgl. Schroeder, David: Our Schubert, S. 233.

¹⁰¹ ebd. S. 233.

¹⁰² ebd. S. 229.

2.2 Motive und intertextuelle Bezüge in Szene Sieben

Nach der Analyse zweier Texte, die als intertextuelle Vorstufen für Jelineks *Winterreise* gesehen werden können, soll nun wieder auf die siebente Szene des Theater texts aus dem Jahr 2011 zurückgekommen werden. In dieser Szene sprechen abwechselnd ein Vater, welcher von Frau und Tochter aufgrund einer Erkrankung, die sich in Form von Verwirrung und Erinnerungslücken äußert, in ein Wohnheim gegeben wurde und der ziellos umherwandert, und seine Tochter, wobei die Stimme des Vaters den größeren Teil übernimmt. Zudem ist ein Absatz eingeschoben, der von den Besitzern des Wohnheims gesprochen wird. (vgl. WI, S. 91)

Aufgrund dieser Thematik erscheint eine Verbindung zu Jelineks Biographie naheliegend, da auch ihr Vater an einer Alzheimererkrankung litt und seine letzten Lebensjahre in einem Heim verbrachte. Bereits in der *Klavierspielerin* ist eine ähnliche Situation vorzufinden, denn auch in diesem Werk lebt die Protagonistin Erika nur mit ihrer Mutter zusammen und der Vater, der zu Lebzeiten ebenfalls an Verwirrung litt, ist bereits verstorben. Deswegen wird oft in der Fachliteratur, die sich mit Jelineks *Winterreise* beschäftigt, behauptet, es handle sich bei der siebenten Szene um einen autobiographischen Teil des Texts.¹⁰³ Teilweise wird dabei so weit gegangen, zu behaupten, dass es in der siebenten Szene dezidiert um Friedrich Jelinek, Elfriede Jelineks Vater, gehe und damit „um die ganz persönliche Familiendynamik“¹⁰⁴ der Autorin. Auch wenn es zweifellos Parallelen zwischen der Vaterfigur im Text und Friedrich Jelinek, der im Jahre 1969 in einer psychiatrischen Anstalt verstorben ist, geben mag, sollen in dieser Arbeit die Bezüge zu Müller/Schubert und zu anderen Werken Jelineks im Vordergrund stehen. Es wird also von einer Vaterfigur ausgegangen, die möglicherweise Ähnlichkeiten zum Vater der Autorin hat, aber in einer seriösen Analyse nicht mit diesem gleichgesetzt werden kann, oder wie David Schroeder biographische Interpretationsansätze mit einem Augenzwinkern kontert: „Jelinek, of course, is far too canny to give us autobiography, whether or not similarities do exist [...]“¹⁰⁵

Eines der wichtigsten Motive dieser Szene ist das Motiv des Flusses, denn Jelineks siebente Szene basiert auf Müllers/Schuberts Gedicht/Lied „Auf dem Fluße“. Einerseits wird bei Jelinek der Fluss aus Müllers/Schuberts Lied übernommen, um mit dessen Kraft metaphorisch das Abschieben des Vaters durch Ehefrau und Tochter darzustellen, gegen die der kranke

¹⁰³ vgl. Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit; Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin.

¹⁰⁴ Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin, S. 50.

¹⁰⁵ Schroeder, David: Our Schubert. S. 231.

Vater nicht ankommen konnte.¹⁰⁶ An einigen Stellen im Text wird das deutlich, beispielsweise wenn der Vater beklagt: „Sie wollen mich nicht, der Fluß, der sie sind, auf dessen Wellen ich dahintreibe, ich komm da nicht mehr raus, dieser schäumende Fluß weist mich nicht ab und weist mir keinen Weg, ich muß mit, mit dem Wasser mitschwimmen [...]“ (WI, S. 76-77) Auch etwas später stellt die Vaterfigur noch einmal resigniert fest: „[E]s wird alles abgeworfen, wie ihr mich abgeworfen habt, Frau, Tochter!, wie euer Fluß des Lebens mich kampflös, mühelos hergegeben hat [...]!“ (WI, S. 81) Kecht merkt an, dass der Fluss bei Jelinek als ein Symbol für das Leben steht, aber auch für die Unermüdllichkeit der Frau und der Tochter des Vaters, mit der die beiden ihn abgeschoben haben.¹⁰⁷ Frau und Tochter werden mit Jugend und Leben gleichgesetzt, was für den Vater einen besonders bitteren Beigeschmack hat, denn er ist krank und wird in ein Heim geschickt, die letzte Station vor dem Tod. Wie schon an früherer Stelle festgestellt wurde, wird auch das Motiv des kraftvollen Fließens immer wieder variiert und an unterschiedliche Arten von Wasser gebunden, beispielsweise Gischt, Schmelzwasser, Abwaschwasser, usw.¹⁰⁸ Andererseits wird durch die „Metapher des reißen (wildem/schäumenden) Flusses [...] der Vatergestalt letztlich die Menschlichkeit aberkannt“.¹⁰⁹ Kecht bezieht sich hierbei auf eine Stelle in der siebenten Szene, an der die Vaterfigur über sich und die anderen Bewohner der Anstalt spricht:

Ich seh schon, der Fluß hat uns hier ans Ufer geworfen, unsere Familien haben uns hier abgelagert wie Gestein, als wären wir seine Ufer, hart zusammengebacken, mit Beton zu einem künstlichen Bett zusammengeklebt; doch so lang, bis der ausgehärtet ist, werden wir nicht bleiben dürfen. (WI, S. 85)

Das Flussufer wird symbolisch mit der Anstalt gleichgesetzt und der Vater mit den abgelagerten Steinen am Ufer. So wie diese durch den Strom des Flusses seitlich ans Flussbett gespült werden, wird der Vater durch seine Frau und seine Tochter an den Rand der Gesellschaft abgeschoben, in ein Irrenhaus, in dem er bleiben muss, bis es ihm schließlich noch schlechter gehen wird.¹¹⁰ Widerstand dagegen wäre zwecklos, denn der Vater wird von seiner Familie wie ein Objekt behandelt und ausgestoßen, was am Beispiel der Metapher der

¹⁰⁶ vgl. Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin, S. 50.

¹⁰⁷ vgl. ebd. S. 50.

¹⁰⁸ vgl. ebd. S. 56.

¹⁰⁹ ebd. S. 50.

¹¹⁰ vgl. ebd. S. 50-51.

Steine am Ufer verdeutlicht wird, die auch klein und wehrlos im Vergleich zum reißenden Strom sind.

Nicht nur der Fluss, sondern auch andere Motive ziehen sich durch das siebente Kapitel und bilden eine Art roten Faden in dem dichten Netz aus unzähligen intertextuellen Referenzen zu Müller/Schubert. So wird auch das Motiv des Herzens in Verbindung mit dem Motiv eines Bildes wiederaufgenommen, das bereits aus der vierten Szene bekannt ist. Die vierte Szene des Theatertexts basiert auf Müllers/Schuberts viertem Gedicht/Lied „Erstarrung“, in der das Bild der ehemaligen Liebsten des Wanderers auftaucht.

In Jelineks siebenter Szene wird das Motiv des Bildes weitergeführt und mit dem des Herzens verbunden: „Mein Herz, in diesem Bache / Erkennst du nun dein Bild? / Ob’s unter seiner Rinde / Wohl auch so reißend schwillt?“¹¹¹ Wie zu erkennen ist, spielt auch in diesem Textausschnitt der Fluss eine Rolle, die in Jelineks Szene genauso zentral ist wie in Müllers/Schuberts Text. Bei ihr werden beide Motive ebenfalls übernommen und mehrmals miteinander verbunden. Auch das Motiv des Flusses wird teilweise sogar noch miteinbezogen, beispielsweise wenn die Tochterfigur die Situation aus ihrer Sicht erzählt:

Muß komisch sein, wenn zwei Frauen einen forttragen, als wären sie Wasser und man selber gar nichts, [...] nicht einmal [...] ein Fluß, der so lustig rauschte, [...] aber jetzt rauscht er gar nicht mehr, [...] er verhält sich still, damit der Papa nicht merkt, daß er fortgetragen wird, mein Herz, in diesem Bache erkennst du nun dein Bild?, nein, leider erkenne ich gar nichts mehr [...]. (WI, S. 94)

Ebenso wie bei Müller/Schubert der Wanderer ein Bild im Bach erkennt, spricht bei Jelinek die Stimme der Tochter von einem Bild, das mit der Symbolik des Flusses in Verbindung gebracht wird, der ja letztendlich für die Kraft der Frau und ihrer Tochter steht. Dadurch wird nicht nur das Verstoßen des Ehemanns und Vaters betont, sondern auch auf dessen geistige Verwirrung angespielt, denn er erkennt das Bild nicht mehr. Jelinek nimmt an dieser Stelle intertextuell Bezug zu Müllers/Schuberts siebentem/achtem Gedicht/Lied und zitiert zwei Verse, die sie in den Kontext der Szene einbettet. Beide Motive, sowohl das des Herzens als auch das eines Bildes, tauchen mehrmals in dieser Szene auf, auch einzeln, beispielsweise wenn der Vater sein trauriges Schicksal schildert: „Nein, ich sehe es ein, mein Herz, meine Frau, mein Kind, bitte retten Sie mich, so hab ich die Nachbarin angefleht [...].“ (WI, S. 86) Ob er hier seine Frau und seine Tochter mit „mein Herz“ meint oder ob er sein eigenes Herz wie eine Person anspricht, ist nicht eindeutig zu sagen. Auf den Höhepunkt

¹¹¹ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 132.

wird die Übernahme von Müllers/Schuberts Motiv des Herzens und des Bildes gebracht, wenn diese beiden das letzte Mal in der Szene vorkommen. In einem kurzen Absatz scheint es so, als würden sich die beiden Motive im Kreis drehen, immer wieder werden sie erwähnt und leicht variiert in der verwirrten Rede des Vaters:

Ich sehe keinen Himmel mehr, nur noch mein Herz, mein Herz sieht den Himmel, bitte, es sah einst Frau und Tochter, von Herzen gern sah mein Herz diese beiden Angehörigen [...], jetzt sieht es nur noch den vergitterten Himmel durchs Fenster eines irren Hauses, und ich? (WI, S. 97)

Begonnen wird mit dem Motiv des Herzens, das so oft wiederholt wird, dass die Aussage des Vaters absurd erscheint und man den Eindruck bekommt, er ist so verwirrt, dass er gar nicht mehr weiß, was er spricht. Abgelöst wird die Betonung des eigenen Herzens von einem Bild, das der Vater entdeckt: „[I]ch sehe dort gemalt ein Bild, weiß nicht von wem, weiß nicht, von wem gemalt und wer das ist, wer ist dieses Bild, wer ist auf dem Bild drauf bitte, wer ist hier überhaupt noch im Bilde? Es ist bildschön. Doch es ist nichts. Ein Trugbild.“ (WI, S. 97) Auch die Verwendung des Wortes „Bild“ wird hier übertrieben und wird von der Müller’schen/Schubert’schen Vorlage entfernt. Dafür wird es als Unterstützung für die Vermittlung des geistigen Zustands des Vaters eingesetzt, weshalb das „Motiv vom Erkennen und Wieder-Erkennen von Bildern und Zeichen [...]“¹¹² mehrmals in der siebenten Szene auftaucht. Er meint, ein Bild zu sehen, ist sicher aber nicht einmal mehr selbst sicher, ob das, was er sieht, tatsächlich existiert. Die Motive des Flusses und des Herzens sowie des Bildes sind mitverantwortlich für die Zentralität der siebenten Szene, da sie sich durch den gesamten Textabschnitt ziehen und damit dieser Szene nicht nur einen roten Faden verleihen, sondern auch stetige Bezüge zum Müller’schen/Schubert’schen Prätext herstellen.

Eine weitere Bezugnahme, durch die sich das Besondere der Szene zeigt, ist die des Wanderns, denn in Jelineks Text stellt die Vaterfigur den Wanderer aus Müllers/Schuberts Gedicht-/Liederzyklus dar.¹¹³ Es wurde bereits erwähnt, dass sowohl Müllers/Schuberts Wanderer als auch der Vater, der aufgrund seiner Krankheit dem „Wandertrieb“ (WI, S. 89) verfallen ist, verloren durch die Gegend streifen, beide auf ihre Art von der Gesellschaft und ihren Liebsten verstoßen.

¹¹² Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin, S. 51.

¹¹³ vgl. Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, Winterreise, S. 172.

Daneben sind noch weitere Parallelen zwischen den beiden Wanderern zu erkennen, wie beispielsweise die Aussichtslosigkeit ihres Daseins. Müllers/Schuberts Wanderer beklagt in einem der letzten Gedichte/Lieder: „Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück.“¹¹⁴ Er ist sich also bewusst, dass er nicht mehr in ein normales Leben zurückkehren kann – ein Schicksal, das er mit dem wandernden Mann bei Jelinek teilt, denn auch dieser weiß: „[E]ine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück. Das ist auch nicht angedacht von Frau und Kind, daß ich je kehre zurück.“ (WI, S. 101) Ein Zurückkehren in ein normales Leben gibt es für den Vater nicht mehr, das würde seine Familie nicht zulassen. An anderer Stelle wird ein weiteres Mal intertextuell Müllers/Schuberts Metapher der Straße, die in Richtung Tod führt, übernommen und der Vater spricht für sich und die Insaßen der Anstalt, die alle durch ihren gemeinsamen geistigen Zustand verbunden sind: „[D]ie Irren, [...] eine Straße müssen sie gehen, die noch keiner ging zurück, aber in die Irre kann man immer gehen, man muß nicht rückwärtsgehen, man kann gleich in die Irre gehen.“ (WI, S. 91) Hier wird nicht das Gehen in die Richtung des Todes betont, sondern das Fortschreiten der Krankheit des Vaters und der anderen Bewohner/innen des Heimes, die immer mehr dem Irrsinn verfallen, aus dem es kein Zurück gibt. Gekoppelt wird diese Metapher an das Bild des Gehens, so als ob es sich beim Verfall der Menschen um ein Wandern immer tiefer in den Wald der geistigen Umnachtung handle.

Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, es handle sich dabei um eine idyllische Wanderschaft, denn die beiden Wanderer der unterschiedlichen *Winterreisen* sind schließlich nicht ganz freiwillig unterwegs und streifen so ruhelos umher, als ob sie auf der Flucht wären. Bei Müller/Schubert sagt der Protagonist über sein Wandern: „Und ich wandre sonder Maßen / Ohne Ruh“, und suche Ruh“.¹¹⁵ Auch wenn er nach Ruhe sucht, findet er doch keine auf seinem Streifzug durch die Winterlandschaft. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt auch die siebente Szene von Jelineks Theaterstück, in der intertextuell mit der Ruhelosigkeit des Wanderers gearbeitet wird und dadurch auch die Vaterfigur als rastlos erscheint. Immer wieder streut Jelinek Zitate der zwei Verse in den Text, wie „sie fanden mein Wandern sonder Maßen, ohne Ruh“ oder „Jetzt findest du Ruh, endlich!“ (WI, S. 101). Der Vater ist „ohne Ruh“ und läuft „ruhelos“ (WI, S. 99) herum. Es ist daher an den hier genannten Beispielen zu erkennen, wie viele Parallelen es zwischen Müllers/Schuberts und Jelineks Wanderer gibt und dass Jelinek mit der Figur des Vaters einen Protagonisten ihres Werks geschaffen hat, welcher dem aus dem Gedichts-/Liederzyklus sehr ähnlich ist.

¹¹⁴ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 136.

¹¹⁵ ebd. S. 136.

Abschließend soll noch auf die große Anzahl an Zitaten und bruchstückhaften Übernahmen in der siebenten Szene eingegangen werden. Als Beispiel dafür wird ein Absatz genommen, welcher der Stimme der Tochter zugeschrieben werden kann. Davor wurde mit einzelnen Motiven und Zitaten gearbeitet, die sich stetig, aber nicht dominant durch den Text ziehen, doch in diesem Absatz beginnt Jelinek, alle bereits dagewesenen Motive und anderen Bezüge zu Müllers/Schuberts Text zu vermischen und im den Text zu verteilen. Dieser Absatz, der sich insgesamt nur über zwei Seiten zieht, beginnt mit einer Bezugnahme auf die erste Szene des Theatertexts und damit auch auf das erste Gedicht/Lied des Zyklus. Die Tochter erklärt: „So, jetzt ist aber schon Winter, und wir werfen den Papa einfach ab, [...] der uns nie das Liebste war, nie das liebe Liebste.“ (WI, S. 93) Jelinek verpackt in diese Aussage einerseits eine Anspielung an die ersten Zeilen ihres Werks, die selbst schon eine Verbindung zu Müllers/Schuberts Prätext darstellen und in denen es heißt: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“ (WI, S. 7) Innerhalb von sieben Szenen wurde es also geschafft, das, was an der Stimme mitgezogen ist, abzuwerfen: nämlich den eigenen Vater. Andererseits wird ein Wortspiel mit dem „Lieben Liebchen“ aus dem Müller’schen/Schubert’schen Prätext betrieben.

Weiter geht es in dem Absatz mit dem Einschub eines Tiermotivs, wenn die Tochter beschreibt, wie der Vater „in einem irren Haus, wo irre Hunde heulen“, leben muss. (WI, S. 94) Dieses Motiv wird unmittelbar im nächsten Satz weitergeführt, jedoch mit einem anderen Zitat aus dem siebenten Gedicht von Müller bzw. achtem Lied von Schubert: „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten, dieser Mensch hier zum Beispiel in einem von dreißig Betten [...]“ (WI, S. 94). Die Tochter beschreibt, wie die Bewohner/innen der Anstalt in der Nacht in Gitterbetten schlafen, in denen sie festgebunden sind, damit es „kein Wandern mehr“ (WI, S. 94) gibt. Dabei gibt es ein weiteres Mal einen Wechsel der Motive und eine neue Bezugnahme zu Müller/Schubert durch die Wanderthematik. Noch in denselben Satz wird ein Zitat aus Müllers/Schuberts zweitem Gedicht/Lied gestreut, in welchem der Wind mit einer Wetterfahne spielt. (vgl. WI, S. 94) Gleich danach bedient sich die Tochter des Motivs des Flusses, „der so lustig rauschte, ein heller, wilder Fluß, aber jetzt rauscht er gar nicht mehr [...]“ (WI, S.94). Das Motiv des Flusses wird allein in diesem Absatz noch dreimal aufgenommen, ebenso ist in den nächsten paar Zeilen auch das Motiv des Herzens in Verbindung mit dem des Bildes zu finden, sowie ein Zitat aus Müllers/Schuberts sechstem Gedicht/Lied, das die Tochter für die Be-

schreibung des Flusses benutzt: „[...] wirst mit uns die Stadt durchziehen, muntre Straßen ein und aus [...]“. (WI, S. 95)

Es ist also gut zu erkennen, wie wild in der siebenten Szene mit Zitaten und Motiven aus dem Müller'schen/Schubert'schen Prätext herumjongliert wird, denn allein in dem eben beschriebenen Absatz sind Bezüge zu dreizehn Stellen aus sieben verschiedenen Gedichten/Liedern der Müller'schen/Schubert'schen *Winterreise* zu finden. Zudem gibt es viele weitere Bezugnahmen zu anderen Motiven, wie beispielsweise den Wegweisern (vgl. WI, S. 97-103) oder dem Wirtshaus, das als Metapher des Tores zum Tod verwendet wird (vgl. WI, S. 104), zu finden, sowie thematische Gemeinsamkeiten, wie das Gefühl von Fremde oder das Ausgestoßensein. Auch die Figur einer Frau und Mutter taucht ein zweites Mal im Text auf, jedoch hat sie in dieser Szene nicht wie in der sechsten die Rolle der liebenden Mutter, sondern wird als kaltherzige Frau dargestellt, die ihren kranken Mann abgeschoben hat. Sie selbst kommt in dieser Szene nicht zu Wort.

Es kann abschließend gesagt werden, dass die siebente Szene aus Jelineks *Winterreise* durch verschiedene Besonderheiten als eine zentrale Szene des Werks heraussticht. Einerseits sind in diesem Abschnitt des Theatertexts viele essentielle Motive aus Müllers/Schuberts Prätext zu finden, die Jelinek auf den Kontext der Familiensituation der Vaterfigur und dessen geistigen Zustand umlegt. Andererseits wird die ganze Szene von vielen anderen intertextuellen Bezugnahmen durchzogen, die sich schlagartig abwechseln und ein Netz aus Zitaten schaffen, das nur schwer zu durchschauen ist. Mehr Elemente als in jeder anderen Szene werden aus Müllers/Schuberts *Winterreise* übernommen und verarbeitet, ebenso wie thematische Aspekte und die traurige, verzweifelte Grundstimmung des Müller'schen/Schubert'schen Wanderers und des ganzen Gedicht-/Liederzyklus.

III THEMATISCHE BEZÜGE

Dass Jelineks Theatertext mit dem Müller'schen Gedichtzyklus sowie dem nur minimal veränderten Liederzyklus Franz Schuberts eng verbunden ist, wird gleich auf den ersten Blick deutlich. Sowohl die dramatische Version also auch Müllers/Schuberts Text tragen denselben Titel, *Winterreise*, und weisen daher auch viele thematische Ähnlichkeiten auf. In diesem Kapitel sollen einzelne thematische Aspekte behandelt werden, die im Prätext von Müller/Schubert zu finden sind und welche von Jelinek übernommen, dabei aber transformiert und variiert werden. Konkret handelt es sich dabei um das Thema der Zeit, sowie die Frage, wie Identität bzw. der Verlust von Identität in den unterschiedlichen Werken dargestellt wird, und zuletzt die Verarbeitung des Themas Winter und Kälte. Alle drei thematischen Schwerpunkte sind sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* von großer Präsenz und Bedeutung, da sie die Stimmung und die Wirkung der Werke auf die Rezipient/innen maßgeblich prägen.

1. Vergänglichkeit

1.1 Vergehen der Zeit

Zeit spielt sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* eine zentrale und zugleich konfliktgeladene Rolle. Bei Müllers/Schuberts Wanderer wird die Problematik der Zeit bereits im ersten Gedicht bzw. im ersten Lied in den Raum gestellt. „Ich kann zu meiner Reisen / Nicht wählen mit der Zeit“¹¹⁶, beklagt der Protagonist. Er spricht von der Reise, die er antritt, dies kommt jedoch einem Euphemismus gleich, denn in Wahrheit wird er vertrieben und macht sich bestimmt nicht freiwillig auf den Weg. Er verlautbart dies selbst, wenn er zugibt, dass er den Zeitpunkt seines Reiseantritts nicht selbst wählen kann. Ähnlich verhält es sich auch mit der Stimme aus Jelineks *Winterreise*, welche in der ersten Szene spricht und ein ebenso konfliktträchtiges Verhältnis zu der Zeit hat. Auch sie wurde vertrieben: „Man hat mich hinausgeworfen, als ich dachte, das ist es jetzt, das ist jetzt die Gegenwart, das bist du, meine Zukünftige, oje, vorbei! [...]“ (WI, S. 10). Gleich zu Beginn des Jelinek'schen Werks

¹¹⁶ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 127.

wird eine thematische Parallele zu Müllers/Schuberts Text und eine Verbindung zwischen den beiden Erzählinstanzen geschaffen, welche die ganze erste Szene prägt, in der es durchwegs um das Vergehen der Zeit und die Nichtwiederholbarkeit der Geschichte geht. Während jedoch bei Müller/Schubert eher die Nichtbeeinflussbarkeit der Zeit im Vordergrund steht, womit sich der Protagonist aber wohl oder übel abfindet, hat die sprechende Stimme bei Jelinek ein essenzielles Problem mit der Zeit: „[D]ie Zeit ist nicht meine, diese Zeitlichkeit war auch nicht meine, ich komme aus einer anderen Zeitlichkeit, nicht aus dieser [...]. Kann man auch sagen: Zu zeitig, zu unzeitig bin ich, eine Übriggebliebene? Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andre: ich.“ Der Stimme ist es nicht möglich, ihren Platz in der Zeit zu finden, und weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart oder Zukunft ist sie zuhause. Sie klagt über ihr „Nicht-in-der-Zeit-Sein, von ihrem Kampf mit der Zeit, in der man ist und doch nicht ist und die einen doch überlebt.“¹¹⁷

Ein bisschen später in der ersten Szene sieht die Stimme etwas an einer Tür stehen und auch an dieser Stelle wird die Verbindung zu Müllers/Schuberts erstem Gedicht/Lied und der Thematik der Zeit deutlich: „Ich sehe eine Tür, auf der mit Kreide etwas steht, das leicht wegzuwischen sein wird, etwas Flüchtiges, man sagt ja, die Zeit flieht [...].“ (WI, S. 11) Es handelt sich hierbei um einen besonderen Verknüpfungspunkt der beiden Werke, denn die Stimme aus Jelineks Text sieht, was Müllers/Schuberts Wanderer auf das Tor der Geliebten geschrieben hat. Er wollte eine Nachricht für seine Liebste hinterlassen, welche auch für die Stimme in Jelineks Theatertext sichtbar ist, doch die Schrift ist bereits stark verblichen. Mit der Zeit scheint alles zu verschwinden, dafür liefert die Stimme die Bestätigung. An dieser Stelle hat man noch das Gefühl, die Figuren der beiden Werke würden sich im selben Raum bewegen, doch später werden die beiden Stimmen sogar zu ein und derselben Person, denn Jelineks Figur spricht plötzlich mit der verzweifelten Stimme des Wanderers: „Alles ist fort. Ich erinnere mich schon nicht mehr, etwas an eine Tür geschrieben zu haben, denn das Vorbei kann man zwar erkennen, [...] aber was geschrieben wurde, ist in der Gegenwart immer ungültig. [...] Kreide kann man immer ganz leicht auslöschen, fast so leicht wie Menschen. [...] An wen hab ich gedacht? An wen?“ (WI, S. 11) Die Stimme beklagt, dass sie sich gar nicht mehr erinnern kann, etwas an die Tür geschrieben zu haben, was die Schlussfolgerung erlaubt, dass Zeit nicht nur Kreide auslöscht, sondern auch Erinnerung. Durch die Verwirrung und den scheinbaren Gedächtnisverlust wird das Geschehen sowie die Person aus der Müller'schen/Schubert'schen *Winterreise* bei Jelinek zwar übernommen, aber ad absurdum ge-

¹¹⁷ Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit, S. 32.

führt. Jelinek dekonstruiert an dieser Stelle einzelne Verse des Prätexts („Schreib‘ im Vorübergehen / An‘s Tor dir: gute Nacht, / Damit du mögest sehen, / An dich hab‘ ich gedacht.“¹¹⁸) und dadurch erschaffen wird der „[n]ichtsgewisse Wanderer zwischen den Zeiten“¹¹⁹, der sich jedoch nicht nur zwischen verschiedenen Zeiten sondern auch zwischen den unterschiedlichen Werken bewegt. Hayer bemerkt richtig zur ersten Szene des Jelinek’schen Texts: „Zwar ähnelt die Entfremdungssituation der des Müller’schen[/Schubert’schen] Reisenden zu Beginn in der kontrastiven Positionierung des Ichs gegenüber Zeit und Umwelt, in der es existiert, andererseits darf das lyrische Ich des Gedichtzyklus [...] als weitaus gefasster gesehen werden.“¹²⁰ Nichts scheint in Jelineks erster Szene gewiss zu sein, weder Raum noch Zeit, und die Stimme ist nicht nur unfähig, ihren Platz in der Zeit zu finden, sie wird zudem von einem „Vorbei“ gequält, welches ihr vorausseilt und dann doch wieder zurückbleibt und nicht mehr zu fassen ist (vgl. WI, u.a. S. 9-10).

Hayer spricht von einem „Konglomerat“, das aus „Zeit, Sein und dem Vorbei“¹²¹ besteht und welches in der ersten Szene von Jelineks *Winterreise* vorzufinden ist. Doch auch im weiteren Verlauf des Werks wird die Thematik der Zeit und die Verknüpfung mit dem „Vorbei“ immer wieder aufgenommen und variiert. So wird die Zeit, in der sich die Stimme aus der ersten Szene nicht zurechtfinden konnte, beispielsweise auch in der dritten Szene als nicht greifbar und gleichzeitig unbarmherzig beschrieben. Die Stimme beklagt in diesem Textabschnitt, dass ihr die Zeit entfliehe und dass diese immer weitergehe, wodurch das Leben unaufhörlich fortschreite: „Zeit und Leben sind eins. [...] Die Zeit muß jetzt sofort gehen. Was Sie machen, ist ihr egal. Sie hat sich nicht einmal hingesezt, schon muß sie wieder gehen. Man sieht nicht, wie sie geht, aber man sieht, daß sie geht. Und das Leben verrinnt in der Zeit.“ (WI, S. 29) Die sprechende Stimme versucht sich aus dieser Misere zu retten, indem sie sich schließlich selbst mit der Zeit identifiziert: „Nur als Zeit bin ich für mich denkbar, nur als etwas, das vergeht.“ (WI, S. 29) Doch auch dies ist kein Ausweg, denn am Ende der Szene muss sie resigniert feststellen, dass auch die Zeit ein Nichts ist und man sich weder an der Gegenwart noch der Zukunft festhalten kann. Nur das Vorüber ist real, denn alles geht vorbei (vgl. WI, S. 32-33). An späterer Stelle, in der fünften Szene der Jelinek’schen *Winterreise*, wird das Thema der Zeit noch einmal aufgenommen, dabei aber als weniger problematisch dargestellt, denn das Wir, welches in der Szene spricht, versucht „die Zeit zu beherrschen“¹²² und befindet sich

¹¹⁸ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 127.

¹¹⁹ Caduff, Corina: *Vertrieben aus Zugehörigkeit*, S. 32.

¹²⁰ Hayer, Björn: *Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden*, S. 64.

¹²¹ ebd. S. 64.

¹²² Caduff, Corina: *Vertrieben aus Zugehörigkeit*, S. 39.

dadurch in einer ganz anderen Position als die singulären Stimmen aus den vorigen Szenen. Doch auch in dieser sowie in folgenden Szenen spielt die Zeit eine essenzielle Rolle und das Geschehen bzw. die Gedanken der sprechenden Figuren scheinen sich um ihre Existenz in der Zeit zu drehen.

1.2 Wandern als Form des Vergehens

Vergänglichkeit und die Nicht-Wiederholbarkeit der Zeit ist sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks Text ein Problem, mit dem sich die erzählenden Stimmen/Figuren konfrontiert sehen. Bei Müller/Schubert trauert der Protagonist einer Zeit nach, in der er mit einer Frau glücklich gewesen ist. Diese Phase ist zu Beginn des Texts jedoch bereits zu Ende. Aus Gründen, die im Unklaren bleiben, ist eine Zukunft mit der geliebten Frau nicht möglich, weshalb er in die Einsamkeit flieht. Darin spielt die Zeit eine untergeordnete Rolle, denn der Protagonist befindet sich jenseits der Gesellschaft und um ihn herum ist nur Natur und Leere. So wie er den Zeitpunkt des Aufbruchs seiner Reise nicht selbst wählen konnte, scheint es, als ob es auch nicht mehr wichtig wäre, wann er die Wanderschaft beendet, denn es gibt offenbar nichts und niemanden mehr, der oder die auf ihn wartet. Das einzige, was auf seiner Reise zählt, ist das Wandern, denn dadurch vergeht die Zeit und dadurch bleibt er am Leben und erfriert nicht. Verschiedene Textstellen bestätigen das, beispielsweise in Gedicht/Lied Fünf „Ich muß‘ auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht“¹²³ oder „Das Wandern hielt mich munter hin / Auf unwirtbarem Wege“¹²⁴ in Gedicht/Lied Zehn.

Jene Verbindung zwischen Wanderschaft und Zeit, die bei Müller/Schubert essenziell für den Wanderer ist, wird auch in Jelineks Text aufgenommen, in dem das Wandern ebenfalls mit dem Vergehen der Zeit verbunden wird. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise, unter anderem gleich in der ersten Szene, in der die Zeit selbst als Wanderer charakterisiert wird. Die sprechende Stimme sagt hier über die Zeit: „Aber die Zeit bewundere ich schon auch. Sich niemals zu wiederholen, das ist schon was! Immer gehen, immer nur gehen, sogar die Uhr macht da oft schlapp [...].“ (WI, S. 8) Ähnlich wie Müllers/Schuberts Wanderer geht laut dieser Beschreibung auch die Zeit immer weiter und bleibt niemals stehen. Es gibt dabei keine Repetitionen, denn die Zeit wiederholt sich ebenso wenig wie die einzelnen Teile der Müller’schen/Schubert’schen Wanderschaft, in welcher der Reisende auch immer wieder Neues entdeckt, während er nie zu einem Punkt zurückkehrt, an dem er bereits gewesen ist.

¹²³ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 129.

¹²⁴ ebd. S. 137.

Auch etwas später in der ersten Szene wird das Vergehen der Zeit ein weiteres Mal mit dem Wandern verknüpft, doch hier wird nicht die Zeit selbst als Wanderer beschrieben, sondern die sprechende Stimme charakterisiert ihr Dasein als Wanderung durch die Zeit, wenn sie verkündet: „So, jetzt laufe ich mal ein Stück an meinem Vorbei vorbei [...]“. (WI, S. 11) So als ob die eigene Existenz im wahrsten Sinne des Wortes ein Lebensweg wäre, möchte ihn die Figur beschreiten und an der eigenen Vergangenheit, dem „Vorbei“, vorüberlaufen. Sie versucht, sich zwischen den Zeiten zu bewegen und damit die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu überwinden, doch daran muss sie letztendlich scheitern: „Muß selbst den Weg mir weisen, aber der geht dann auch immer nur an meinem Vorbei vorbei. Jetzt bin ich zwar da. Aber nützt mir das was? Nein. Denn ich bin da und auch schon wieder weg.“ (WI, S. 12.)

Auch andere Stimmen aus Jelineks *Winterreise* haben ein ähnliches Verhältnis zu der Zeit und verstehen ihr Leben als eine Wanderung, bei der es scheinbar kein Ankommen gibt: „Die Zeit soll das Leben sein, in dem ich mir die eigenen Füße für die Wanderung ablaufe, die ich mir selber ausgesucht habe, die Wanderung, die Füße nicht, doch ich komme nie an? [...] Nein. Es geht nicht. Die Zeit läuft, die Zeitnehmung auch, die mir alles wieder nimmt, was ich bin [...]“. (WI, S. 29) Auch diese Stimme aus der dritten Szene ist der Wanderung und dem Fortschreiten der Zeit nicht gewachsen. Sie läuft sich zwar die Füße wund beim Versuch, der Zeit nachzulaufen, doch im Endeffekt kommt sie nie an ihrem Ziel an. In ähnlicher Weise wandert auch der Müller'sche/Schubert'sche Protagonist unaufhörlich weiter, während er die rosige Vergangenheit zurücksehnt. Doch sein Wandern durch die leere und karge Winterlandschaft endet „im Nichts, mit einem Stillstand“¹²⁵, denn den Kampf gegen die Zeit hat er bereits vor Beginn der Wanderschaft verloren. So wie er den Beginn seiner Reise nicht wählen konnte, bleiben auch das Ziel und damit das Ende der Wanderung im Dunkeln, oder wie Leroux es beschreibt: „[T]hough there has been a *before*, at the time of separation, there is subsequently no reference point, no *after*. To leave the place whence came the wound is thus not only to accept being uprooted, but also to renounce time, and to accept the dive into a search for new identity.“¹²⁶ Wenn auch die Zeit eine unsichere Komponente in der Reise darstellt, so hat der Wanderer laut Leroux zumindest ein vages Ziel vor Augen: die Suche nach einer neuen Identität.

¹²⁵ Dittrich, Marie-Agnes: *Winterreise*. In: Dürr, Walther und Andreas Krause (Hg.): *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter 1997. S. 240.

¹²⁶ Leroux, Georges: *Wanderer. An Essay on Franz Schubert's Winterreise*. In: *Queen's Quarterly. The Artist in Winter* 118/4 (2011), S. 505.

2. Identität

2.1 Der Fremdling ohne Identität

Die Suche nach Identität kann als ein zentrales Anliegen der Protagonist/innen sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* gesehen werden. Die eigene Identität dieser Figuren scheint von vornherein unklar und nicht gegeben zu sein, denn weder bei Müller/Schubert, noch bei Jelinek ist eindeutig festzustellen, wer der Sprecher/die Sprecherin ist und wen diese/r adressiert. Auch Leroux stellt sich diesem Problem und formuliert über den Müller'schen/Schubert'schen Wanderer: „The voice is *someone*, and the person unfolding before us wholly takes on the meaning of the cycle; he carries it alone and with the utmost austerity. Though he has no name, he exists [...]“¹²⁷ Die Identität des Wanderers kann nicht eindeutig festgestellt werden, dennoch ist es diesem möglich, in der kargen Winterlandschaft, in welcher er sich bewegt, zu existieren und zu überleben, wenn es sich auch um eine sehr einsame Existenz handelt. Bei Jelinek ist das Existenzproblem etwas zugespitzter, denn in ihrer *Winterreise* sind keine Charaktere wie der Müller'sche/Schubert'sche Wanderer zu finden, sondern Stimmen, von denen nicht einmal alle einer eindeutigen Existenz zuordnen zu sind. Diese „[n]ichtsgewisse[n] Wanderer zwischen den Zeiten“ sind Stimmen ohne Körper und teilweise ohne Identität, die nirgends zuhause sind und nicht einmal innerhalb der Zeit existieren können, weil sie weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart oder Zukunft ihren Platz finden.

Der Identitätskonflikt wird auch von den Figuren selbst angesprochen, sowohl bei Müller/Schubert, als auch bei Jelinek. Sie beklagen, dass sie nicht wissen, wo sie dazugehören und dass sie sich fremd fühlen, was bei Müller/Schubert gleich durch die ersten beide Verse des Texts angedeutet wird: „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus.“¹²⁸ Schon zu Beginn seiner Wanderung fühlt sich das lyrische Ich fremd und gesteht sich ein, dass dies nichts Neues ist, da es sich eigentlich schon immer in einem Zustand der Fremde befunden hat. Auch in den folgenden Gedichten/Liedern wird dieses Gefühl der Fremde immer wieder thematisiert, beispielsweise im zweiten Gedicht/Lied, in welchem der Wanderer von außen auf das Haus seiner Geliebten schaut, aber nicht hinein zu der Familie gehen kann. Es ist ihm schmerzhaft bewusst, dass er ein Außenseiter ist, ein „Flüchtling“¹²⁹, der sich den Menschen im Haus nicht zugehörig fühlt.

¹²⁷ ebd. S. 502.

¹²⁸ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 127.

¹²⁹ ebd. S. 128.

Bei Jelinek wird dieses Thema ebenfalls von der ersten Szene an immer wieder aufgegriffen. Die unterschiedlichen sprechenden Stimmen werden auch als „Flüchtling“ oder „Fremdling“ bezeichnet (WI, S. 13 und S. 83, 88) und fühlen „Fremde, überall Fremde“ (WI, S. 45). Caduff behauptet sogar, dass „Vertreibung [...] das zentrale Motiv in Jelineks Neudichtung der *Winterreise*“¹³⁰ ist, und tatsächlich finden sich in dem Theatertext mehrere Stellen, in denen es um Vertreibung geht, auch in Form des Auslöschens einer Person oder Identität. Als Beispiel kann unter anderem die bereits erwähnte Stelle aus der ersten Szene genannt werden, an welcher die Stimme die verblasste Schrift des Wanderers an einer Tür vorfindet und feststellt, dass auch ein Menschenleben so leicht wie Kreide weggewischt und ausgelöscht werden kann (vgl. WI, S. 11).

In vergleichbarer Weise wird auch in der siebenten Szene eine Existenz ausgelöscht, nämlich die eines Vaters. Da dieser aufgrund einer geistigen Verwirrung von seiner Frau und Tochter in eine Anstalt abgeschoben und ihm dadurch jegliche Selbstbestimmung und Würde genommen wurde, findet auch bei ihm ein Verlust seiner Identität statt. Er wird wie ein Objekt behandelt und dadurch nicht nur als Mensch vertrieben, sondern es wird ihm auch die Identität entrissen. Dies wird einerseits durch das gefühllose und unbarmherzige Verstoßen durch Frau und Tochter dargestellt, die den kranken Mann unbedingt loswerden wollten. „[W]ir werfen den Papa einfach ab, wir werfen ihn hier einfach ab, der uns nie das Liebste war [...]“ (WI, S. 93), sagt beispielsweise die Tochter und es wird deutlich, dass die Einweisung ihres Vaters in die Anstalt kein schwerer Schritt für sie und ihre Mutter war. Andererseits wird auch eine Metapher in dieser Szene verwendet, die das Dahinfließen eines Flusses beinhaltet und darstellt, mit welcher Kraft die Familie des Vaters ihn abwirft und wie dessen Identität langsam verschwindet. Er kann sich gegen die Abschiebung durch Frau und Tochter, die beide als kraftvoll wie der „Fluß des Lebens“ (WI, S. 81) beschrieben werden, nicht wehren: „Sie wollen mich nicht, der Fluß, der sie sind, auf dessen Wellen ich dahintreibe, ich komm da nicht mehr raus, dieser schäumende Fluß weist mich nicht ab und weist mir keinen Weg, ich muß mit, [...] bis sie mich irgendwann abschütteln, abwerfen und danach alleine weiter schwimmen [...].“ (WI, S. 76-77) Es gibt für den Vater im wahrsten Sinne des Wortes kein Entrinnen aus dieser Situation. In der Anstalt für psychisch kranke Menschen verliert er schließlich seine letzten Kräfte und ergibt sich bald seinem Schicksal, was ebenfalls mithilfe der Metapher eines Flusses ausgedrückt wird: „Ach, der Fluß wird seit einiger Zeit schon immer stiller, fällt mir jetzt auf, ich versuche, ein bißchen mitzurudern, mitzuhelfen, ihn anzu-

¹³⁰ Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit, S. 25.

schieben, anzuspornen, vielleicht behält er mich doch auf seinem Rücken, vielleicht kann er mich auf ihm halten, aber nein [...].“ (WI, S. 81). Am Ende der Szene gibt sich der Vater vollständig auf. Er resigniert, denn ihm wurde alles genommen, seine Würde, seine Freiheit und sein Leben. Ohne seine Identität kann er nicht einmal in einer geschlossenen Anstalt existieren.

2.3 Identität als Frau und Autorin

Auch in der letzten Szene aus Jelineks *Winterreise* wird das Thema der Identität sowie des Identitätsverlusts noch einmal aufgenommen. Diese Szene basiert auf Müllers/Schuberts letztem Gedicht/Lied, welches den Titel „Der Leiermann“ trägt. Darin trifft der Wanderer zum ersten Mal in seiner Reise auf einen Menschen, einen alten Mann, der ebenfalls von der Gesellschaft ausgeschlossen wurde und auf seiner Leier Lieder spielt. Es spricht für sich, dass der einzige Mensch, dem der wandernde Protagonist Müllers/Schuberts begegnet, ein einsamer alter Mann ist, den niemand hören mag oder zu vermissen scheint. Auch ihm wurde alles genommen, er trägt keine Schuhe, friert in der winterlichen Kälte und hat nicht einmal etwas zu essen: „Barfuß auf dem Eise / Wankt er hin und her; / Und sein kleiner Teller / Bleibt ihm immer leer.“¹³¹ Das einzige, was ihm geblieben ist, ist seine Leier, auf der er scheinbar nur mehr für sich selbst spielt. Genauso wie der Wanderer scheint auch er keinen Namen zu haben, sondern er wird „Leiermann“ genannt und damit nur durch das Instrument, das er mit sich trägt, charakterisiert. Eine Identität darüber hinaus hat er nicht bzw. wird den Leser/innen nichts in diese Richtung mitgeteilt. Mit dieser traurigen Begegnung mit einem Menschen, dessen Dasein aussichtslos erscheint, endet Müllers/Schuberts *Winterreise* und es ist nicht ganz klar, was nun mit dem Protagonisten geschieht. Er fragt den Leiermann, ob er bei ihm bleiben darf: „Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir gehn? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“¹³² Das Rätsel, ob er tatsächlich bei dem Leiermann und damit im Abseits der Gesellschaft bleibt oder ob er wieder in der abgelegenen Winterlandschaft verschwindet, wird nicht aufgelöst.

Ebenso traurig mutet Jelineks letzte Szene an, denn auch dort geht es um Identitätsverlust, um das Verschwinden eines Menschen und sogar um den Tod. Die Stimme in dieser Szene ist jedoch nicht die eines männlichen Wanderers oder Leiermanns, sondern eindeutig einer Frau zuzuordnen. Die Sprecherin bezeichnet sich selbst als Frau und begründet damit auch die

¹³¹ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 140.

¹³² ebd. S. 140.

Unmöglichkeit der eigenen Existenz, mit der mehrere der Stimmen in Jelineks Theatertext konfrontiert sind: „Mir gehört nichts. Ich bin eine Frau, ich bin nichts, und mir gehört nichts. Ich gehör nur mir? Lächerlich! Das wäre ja schon eine zuviel!“ (WI, S. 109) Ähnlich wie der Vaterfigur aus der siebenten Szene fehlt es dieser Stimme an ihrer Identität, denn sie kann nicht über sich selbst bestimmen. Sie meint, weil sie eine Frau ist, gehört sie nicht einmal sich selbst sondern anderen und wird dadurch zum Objekt und zur Identitätslosen. Etwas später in der Szene wechselt die Perspektive, aus der erzählt wird, und ein/e andere/r Erzähler/in spricht davon, in einer Stadt spazieren zu gehen, wo sie/er plötzlich eine Frau unter einer Stadtbahnbrücke liegen sieht. Die Figur geht etwas näher und erkennt: „Diese Frau ist tot.“ (WI, S. 113) An dieser Stelle findet also ein Wechsel von der metaphorischen Existenzlosigkeit und des Objektstatus hin zum Tod statt, der das tatsächliche Ende einer Existenz und damit die Auslöschung von Identität bedeutet. Die Leiche wird begutachtet und es wird festgestellt: „Ja, das ist eine Frau, die wahrscheinlich einmal gelebt hat. Lang, lang ists her.“ (WI, S. 113) Hier wird nicht nur ein Wechsel in der Szene markiert, von der Frau als Objekt zur Toten, sondern die Stelle kennzeichnet auch einen Umschwung im ganzen Text Jelineks. Während es in den vorigen Szenen einige Figuren gab, die sich in einer Identitätskrise befanden oder deren Identität ihnen genommen wurde, weil sie wie ein Objekt behandelt wurden, tritt erst in der achten und letzten Szene des Werks ein Todesfall auf und eine Identität verschwindet, weil eine Frau stirbt.

Doch damit ist die Szene nicht zu Ende, denn im Anschluss findet wieder ein Erzähler/innenwechsel statt und nun meldet sich wieder eine Frau zu Wort, die dem Müller'schen/Schubert'schen Leiermann sehr ähnlich ist. Es handelt sich dabei um eine Autorin, die ebenfalls niemand mehr hören möchte. Sie beklagt: „So, da steh ich also mit meiner alten Leier, immer der gleichen. [...] Es ist immer die gleiche alte Leier. Wir würden so gerne noch leben! Keiner hört mir mehr zu, das ist mir natürlich bewußt.“ (WI, S. 117) Sie gibt selbst zu, dass sie immer dasselbe sagt, „immer die gleiche alte Leier“ (WI, S. 117), und dass sie weiß, dass ihr niemand mehr zuhört. Schließlich meint sie sogar, dass es ihr selbst schon zum Verdruß wird, sich zuzuhören: „Keinen interessiert, was ich gut verstehen kann. Ich kanns ja selbst nicht mehr hören, vielen Dank.“ (WI, S. 118) Mit diesen Worten verabschiedet sich die Stimme der Autorin und ein kollektives Wir reißt das Wort an sich. Dieses Wir wirft der Autorin Gemeinheiten an den Kopf, verhöhnt sie und gibt ihr zu verstehen, dass es ihre immer „gleiche alte Leier“ (WI, S. 124) nicht mehr hören kann. Die Leierfrau, welche scheinbar die ganze Zeit auf einer Eisplatte gestanden ist, bricht unterdessen ins Eis ein und versinkt ins kalte Wasser. Das Wir merkt an, dass sie wahrscheinlich auch dort noch weitersprechen wird,

doch zumindest kann man sie nun nicht mehr hören. Damit verschwindet eine weitere Figur in Jelineks *Winterreise* und verliert ihre Identität, denn niemand kann ihr mehr zuhören. Ganz am Ende der achten Szene und damit auch am Ende des Theater texts fasst das kollektiv sprechende Wir noch einmal die Situation der mittlerweile versunkenen Autorin mithilfe eines Müller/Schubert-Zitats zusammen: „Und was haben Sie zu verbuchen? Fremd eingezogen, fremd ausgezogen, die Leier drehend, immer die dieselbe Leier, immer dasselbe?“ (WI, S. 127) Es wird dabei ein weiteres Mal die Fremde betont, die sich durch das ganze Jelinek'sche Werk zieht, ebenso wie durch die *Winterreise* Müllers/Schuberts. Von Beginn an waren die Protagonist/innen fremd und teilweise sogar identitätslos. Die meisten von ihnen haben versucht zu kämpfen, doch ohne Erfolg. Am Ende wird ihnen meist die eigene Identität genommen und sie verschwinden, resignieren oder sterben.

3. Kälte

3.1 Dunkelheit und Kälte des Winters

Kälte und Dunkelheit sind sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* dominierende Aspekte. Schon der Titel *Winterreise* suggeriert dies, denn es handelt sich schließlich bei den beiden Werken um eine Reise bzw. eine Wanderung durch eine Winterlandschaft. Diese wird in den unterschiedlichen Versionen des Texts als trübe, verlassen und eisig kalt beschrieben. Es soll zudem nicht unerwähnt bleiben, dass Jelineks Text auch optisch Kälte ausstrahlt. Die im Rowohlt-Verlag erschienene Ausgabe des Theaterstücks wartet mit kalten, fast eisigen Farben auf und bereitet die Leser/innen optisch auf den Inhalt des Texts vor (siehe Abb. 2). Jelineks Text macht den dunklen, eisigen Winter also auf allen Ebenen zum Programm, inhaltlich als auch visuell.



Abb. 2¹³³

Diese Kälte des Winters ist bei Müller/Schubert ebenso omnipräsent, denn der Wanderer bewegt sich unentwegt durch die eisige Winterlandschaft. Diese ist von der Kälte geprägt, was an vielen Stellen des Texts deutlich zu erkennen ist, wie beispielsweise im ersten Gedicht/Lied, in welchem der Protagonist seine Reise beginnt. Gleich die erste Strophe setzt den kalten Winter in Kontrast zum vergangenen Sommer: „Der Mai war mir gewogen / Mit manchem Blumenstrauß. / Das Mädchen sprach von Liebe, / Die Mutter gar von Eh‘ / Nun ist die Welt so trübe, / Der Weg gehüllt in Schnee.“¹³⁴ Die Liebe ist ebenso wie der Sommer vergangen und nun befindet sich das lyrische Ich zum Antritt seiner Reise im Winter.

Der Winter wird in den meisten der vierundzwanzig Gedichte/Lieder zum Thema gemacht, so auch im zweiten, welches den Titel „Die Wetterfahne“ trägt und in welchem der Wanderer vom kalten Wind geplagt wird.¹³⁵ Besonders in den Gedichten/Liedern Drei und Vier spielt die Kälte eine ebenso tragende Rolle, was bereits durch deren Titel suggeriert wird, denn sie lauten „Gefror’ne Tränen“ und „Erstarrung“. Auch wenn der Erzähler nicht direkt ausspricht, wie kalt es ist, wird die eisige Kälte doch deutlich, denn seine Tränen gefrieren beim Weinen: „Gefrorne Tropfen fallen / Von meinen Wangen ab [...] / Ei Tränen, meine Tränen, / Und seid ihr gar so lau, / Daß ihr erstarrt zu Eise / Wie kühler Morgentau?“¹³⁶ Auch im vierten Gedicht/Lied wird erwähnt, dass der Boden von Schnee bedeckt ist und der Wanderer unter

¹³³ Buchcover *Winterreise*. Agentur Anzinger – Wüschner – Rasp. München. <http://www.agentur-awr.de/projekte/rowohlt/buchcover-20092010/> (26.04.2014).

¹³⁴ ebd. S. 127.

¹³⁵ vgl. ebd. S. 128.

¹³⁶ ebd. S. 128.

der Kälte leidet. Um der tristen Einöde zu entfliehen, flüchtet er sich in Träume über den Frühling und seine Geliebte. Er denkt an blühende Blumen und sprießendes Gras, von dem natürlich in der Schneelandschaft keine Spur ist. Zudem erinnert er sich an das Bild seiner Liebsten, doch auch dies hilft ihm nicht wirklich, gegen die Kälte anzukommen. Sie ist überall, weswegen der Wanderer im einundzwanzigsten Gedicht/Lied Zuflucht in einem Wirtshaus sucht, aus dem er aber auch bald wieder verwiesen wird. Mit Eis und Kälte endet der Gedicht- bzw. Liederzyklus schließlich, wenn der Protagonist im vierundzwanzigsten Gedicht/Lied auf den Leiermann trifft, welcher barfuß auf dem kalten Eis steht und dem sich der Wanderer anschließen möchte.¹³⁷ Das Motiv der Kälte zieht sich also durch den gesamten Müller'schen/Schubert'schen Text und knüpft damit an den Titel des Werks an.

Auch Jelineks *Winterreise* greift immer wieder winterliche Landschaften auf und spielt in trüben, kalten Verhältnissen. Die Formen und Auswirkungen der Kälte werden bei Jelinek oft vom Müller'schen/Schubert'schen Prätext übernommen, das bedeutet, dass auch in ihrem Text beispielsweise in der zweiten Szene ein kalter Wind bläst, sodass „[d]ie Wetterfahnen quietschen“ (WI, S. 14). Auch in den folgenden Szenen werden die sprechenden Stimmen von einem kalten Wind geplagt, unter anderem in der fünften Szene, in welcher der erzählenden Stimme „ein kalter Wind ins Gesicht bläst“ (WI, S. 51), bis hin zur letzten Szene, in der immer wieder von „Wind und Wetter“ die Rede ist (WI, S. 115). In Szene Drei, die auf Müllers/Schuberts drittem Gedicht/Lied basiert, spielt hingegen Eis eine dominierende Rolle, denn auch hier werden ähnlich wie im Prätext von der/dem Sprechenden Tränen geweint, die zu Eis erstarren: „[D]erzeit habe ich grade nur Wärme genug, daß das Wasser als Eis von mir abfallen kann. [...] Was auch immer es war, es klirrt jetzt am Boden.“ (WI, S. 26)

In der siebenten Szene geht es ebenfalls um Einfrieren und Erstarrung, denn der Vater, welcher in diesem Textabschnitt spricht, sagt über sich selbst: „[I]ch lieg jetzt kalt und unbeweglich, bitte, ist das ein Spital, wo ich hier liege?“ (WI, S. 73) Dieser Wortlaut ist aus Müllers siebentem Gedicht bzw. Schuberts achtem Lied übernommen, in dem es heißt: „Du heller, wilder Fluß, / Wie still bist du geworden, / Gibst keinen Scheidegruß. / Mit harter, starrer Rinde / Hast du dich überdeckt, / Liegst kalt und unbeweglich / Im Sande ausgestreckt.“¹³⁸ Jelinek übernimmt hier also die Thematik der Kälte, die sich bei Müller/Schubert durch einen eingefrorenen, erstarrten Fluss äußert, legt sie aber auf menschliche Erstarrung um, unter welcher die Vaterfigur leidet. Es geht hierbei also nicht direkt um niedrige Temperaturen, die im Winter herrschen und die Menschen plagen, sondern eher um menschliche Gefühle, in dem

¹³⁷ vgl. ebd. S. 140.

¹³⁸ ebd. S. 131.

Fall um die Taubheit und das Abstumpfen des Vaters, welcher in der Anstalt für geistig Kranke auf seinen Tod wartet.

3.2 Physische und psychische Kälte

Sowohl der Wanderer in Müllers/Schuberts *Winterreise*, als auch die sprechenden Stimmen in Jelineks Theatertext werden von winterlichen Verhältnissen geplagt. Doch die Kälte, welche die beiden Werke ausstrahlen und mit der sich die Leser/innen bei der Rezeption des Texts konfrontiert sehen, geht nicht nur von den winterlichen Umständen aus, sondern auch von den Figuren selbst. Von diesem Blickpunkt aus können beispielsweise die Kälte und die Trostlosigkeit, durch die der Müller'sche/Schubert'sche Protagonist wandelt, als Ausdruck bzw. Reflektion seines Inneren gesehen werden. So gesehen, steht bei Müller/Schubert „die Wanderung des Protagonisten durch eine winterliche Landschaft, deren Verlassenheit und Trostlosigkeit ein Abbild seines eigenen Zustands sind“¹³⁹, im Vordergrund. Dieser Aspekt der Müller'schen/Schubert'schen *Winterreise* wird an mehreren Stellen des Texts deutlich, beispielsweise gleich im ersten Gedicht/Lied, in welchem der Wanderer seinen Gedanken an den Frühling nachhängt, der mit Liebe und Wärme und damit einer positiven Zeit verbunden wird. Dieser Erinnerung gegenübergestellt wird die aktuelle Situation, in der sich das lyrische Ich befindet, nämlich im Winter, der mit Kälte, Schnee und Einsamkeit verbunden wird.¹⁴⁰ An diesem Beispiel ist deutlich zu erkennen, wie der Erzähler selbst die unterschiedlichen Jahreszeiten mit den eigenen Gefühlen verbindet und sie als Metaphern für sein psychisches Befinden gebraucht.¹⁴¹ Im Laufe der folgenden Gedichte/Lieder sind immer wieder ähnliche Vergleiche und Metaphern zu finden, in denen die winterlichen Verhältnisse als Ausdruck für die Gefühle des Wanderers fungieren, wie beispielsweise im vierten Gedicht/Lied, in welchem es heißt: „Mein Herz ist wie erstorben, / Kalt starrt ihr Bild darin; / Schmilzt je das Herz mir wieder, / Fließt auch ihr Bild, ihr Bild dahin!“¹⁴² Das Herz des Wanderers ist nicht tatsächlich aufgrund der eisigen Temperaturen eingefroren, sondern weil in seinem Inneren eine Gefühlskälte herrscht, die keine liebenden oder wärmenden Emotionen mehr zulässt. Gleichzeitig gibt er aber zu, dass, sobald sein Herz auftauen würde, also sobald er wieder Gefühle zulassen würde, auch das Bild seiner Liebsten dahinfließen würde. Die Erstarrung seines Her-

¹³⁹ Dittrich, Marie-Agnes: *Winterreise*, S. 240.

¹⁴⁰ vgl. Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 127.

¹⁴¹ vgl. Hufschmidt, Wolfgang: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*, S. 54.

¹⁴² Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 129.

zens kann daher auch als eine Präservation seiner Gefühle und schöner Erinnerungen an die ehemalige Geliebte sein, die er noch nicht bereit ist, aufzugeben.

An dieser Stelle wird auch die Verbindung zu Jelineks *Winterreise* deutlich, in deren vierter Szene es ebenfalls um eingefrorene Gefühle geht. „Die Kleine wird beschimpft werden, doch ihr Herz wird dadurch nicht erfrieren. Sie hätte bleiben sollen, wo sie war. [...] Unser Herz ist wie erfroren gewesen, kalt starrte ihr Bild darin [...]“ (WI, S. 34-35) sagt ein kollektives Wir in dieser Szene und gebraucht dabei dieselbe Metapher wie der Müller'sche/Schubert'sche Wanderer. Es wird behauptet, dass das Herz des Mädchens, um das es in diesem Textabschnitt geht, auch durch die Beschimpfungen und Gemeinheiten des sprechenden Wirs nicht einfrieren wird. Dadurch versucht dieses Wir, dessen Herz sehr wohl erstarrt ist, weil es gefühllos und kalt ist, die eigenen Verhöhnungen zu relativieren. Generell strahlt diese ganze Szene eine gewisse Kälte aus, denn das sprechende kollektive Wir verhöhnt die Vermisste und wirft ihr Gemeinheiten an den Kopf. Dabei wirkt es kalt und gefühllos und eben „wie erfroren“ (WI, S. 35). Ähnlich verhält es sich in der siebenten Szene aus Jelineks Theaterstück, in der die Frau und die Tochter der sprechenden Vaterfigur als kalt und unbarmherzig auftreten, denn sie schieben ein Familienmitglied in die Irrenanstalt ab, wobei sie keinerlei Schuldgefühle zeigen. Aus diesem Grund werden sie immer wieder mit einem wilden Fluss verglichen, der ebenso eisig kalt und reißend ist. (vgl. WI, u.a. S. 76, 77, 80)

Trotz der vielen Metaphern, welche die Gefühlslage der Protagonist/innen der verschiedenen *Winterreisen* widerspiegeln, endet sowohl Müllers/Schuberts als auch Jelineks Text mit realer, winterlicher Kälte, wenn der Leiermann in Gedicht/Lied Vierundzwanzig und die Leierfrau in der achten Szene auf dem Eis stehen. Der Leiermann ist barfuß, zudem sind seine Finger starr von der Kälte, denn er dreht trotz der niedrigen Temperaturen seine Leier.¹⁴³ Auch die Figur in Jelineks Abschlusszene befindet sich auf einer „Eis- und Schneebühne“ (WI, S. 109) und sie geht schließlich sogar im kalten Wasser unter und befindet sich anschließend eingefroren unter einer Eisplatte, von wo man sie immer noch sprechen hören kann (vgl. WI, S. 124-127). Ähnlich wie der Wanderer, der beschließt, bei dem Leiermann draußen in der Kälte zu bleiben, geht auch die Stimme bei Jelinek im Eis unter. Beide Protagonist/innen werden also von der winterlichen Kälte, die von Anfang bis zum Ende präsent war, verschluckt und verschwinden damit im eisigen Winter.

¹⁴³ vgl. Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?, S. 54.

IV MUSIKALISCHE VERKNÜPFUNGEN

1. Fortschreibung der Musik im Text

Elfriede Jelineks Theatertext *Winterreise* kann als eine Variation der *Winterreise* von Wilhelm Müller und Schuberts komponierter Version dieses Gedichtzyklus gesehen werden. Natürlich ist Jelineks Theatertext ein eigenständiges Werk, das ohne die Kenntnis des Müller'schen/Schubert'schen Prätexts auch rezipiert und verstanden werden kann. Nach eingehender Beschäftigung mit den intertextuellen und thematischen Bezügen zu Müllers/Schuberts *Winterreise* sowie den direkten Übernahmen von dem Prätext, muss jedoch festgestellt werden, dass Jelineks *Winterreise* durch die Verbindungen zu diesem Prätext eine Dimension dazugewinnt. Erst durch die Kenntnis des Müller'schen/Schubert'schen Werks wird deutlich, wie eng und komplex die Verbindung der verschiedenen Versionen der *Winterreise* ist.

Elfriede Jelinek selbst verwehrt sich zwar in ihren Dankesworten zur Verleihung des Müllheimer Dramatikerpreises 2011 der Behauptung, ihr Theatertext sei eine Collage, dennoch betont auch sie die Wichtigkeit der Bezüge zu dem Originalwerk von Müller/Schubert: „Ich möchte noch ein Wort dazu sagen, daß der Text so oft als ‚Collage‘ bezeichnet wird. Das ist er nicht. Wie immer verwende ich bloß einzelne Zitate, um dem Stillstand etwas wie Türen einzubauen, Dreh- und Angelpunkte aus einer fremden Sprache, nicht Fremdsprache, an die ich mich dann wieder mit meiner eigenen Sprache andocke [...].“¹⁴⁴ Tatsächlich sind es einzelne Zitate, die sie in dem Theatertext verwendet und ihm damit eine Dynamik verleiht, die er ohne jene Bezüge wohl missen würde. Diese Zitate fungieren nämlich nicht nur als textuelle Verknüpfungspunkte zwischen dem Prätext und dem neuen dramatischen Text, sondern sie eröffnen Jelineks *Winterreise* auch eine musikalische Dimension.

Diese musikalische Ebene ergibt sich aus den etwa achtzig direkten Zitaten, die Jelinek aus Müllers/Schuberts Prätext übernimmt. Es handelt sich dabei um textuelle Bezüge, bei denen entweder einzelne Wörter, Phrasen oder ganze Verse aus dem Gedicht-/Liederzyklus verwendet werden. Teilweise werden Wörter individuell in neu formulierte Sätze eingebettet bzw. werden die Sätze so umformuliert, dass das direkte Zitat zwar sichtbar ist, aber nur als ein

¹⁴⁴ Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich.

kleines originales Element im neuen Text funktioniert. Dies ist beispielsweise gleich in der ersten Szene der Fall, in der es heißt: „Was sagten Sie? Ich verstehe Sie nicht. Sprechen Sie lauter! Die Liebe?“ (WI, S. 12) Es handelt sich hierbei um eine Übernahme des folgenden Verses aus dem ersten Gedicht/Lied von Müller/Schubert: „Das Mädchen sprach von Liebe“.¹⁴⁵ Es ist eindeutig zu erkennen, dass dies ein Zitat aus dem Prätext ist, dennoch ist es stark verändert und der Kontext neu.

Es gibt jedoch auch Zitate, bei denen entweder ganze Phrasen vollständig übernommen oder diese nicht komplett verändert werden, sodass das metrische Schema aus dem Originaltext gleich bleibt. Dies ist circa die Hälfte aller achtzig direkt übernommener Zitate aus Müllers/Schuberts Text. Diese Tatsache ist insofern besonders hervorzuheben, da Jelinek die Zitate teilweise verändert, also Wörter oder kurze Phrasen austauscht, aber dennoch das Reimschema erhalten bleibt. In dieser Kategorie wird also zwischen direkten, unveränderten Zitaten und direkten, veränderten Zitaten mit gleichem Metrum unterschieden.

Etwas mehr als die Hälfte der Zitate, deren ursprüngliches Reimschema in Jelineks *Winterreise* erhalten bleibt, sind direkte, unveränderte Übernahmen. Beispiele dafür sind verstreut über den ganzen Theatertext zu finden, unter anderem in der ersten Szene, in welcher die Stimme sagt: „Muß selbst den Weg mir weisen [...]“ (WI, S. 12) oder in der zweiten Szene, in welcher eine Übernahme von zwei ganzen Versen zu finden ist: „Der Wind spielt mit der Wetterfahne. Der Wind spielt drinnen mit den Herzen [...]“ (WI, S. 20). Auch im weiteren Verlauf des Theatertexts sind wörtliche Übernahmen vorzufinden, allen voran in der siebenten Szene, in welcher die meisten Zitate, direkt und indirekt, mit dem originalen Reimschema versehen oder nicht, zu finden sind. Beispiele sind unter anderem die Frage aus Müllers/Schuberts erstem Gedicht/Lied: „Was soll ich länger weilen, dass man mich trieb hinaus?“ (WI, S. 73) oder zwei Verse aus dem siebzehnten Gedicht/Lied: „[...] bellt mich nur fort!, laßt mich nicht ruhn in der Schummerstunde [...]“ (WI, S. 80). Dies ist ein Beispiel für ein Zitat, das eins zu eins aus dem Original übernommen, aber in den Kontext eines längeren Satzes eingebettet wurde. Ein besonders langes Zitat aus dem siebzehnten Lied, welches sich über zwei lange Verse zieht, ist ebenfalls in der siebenten Szene zu finden: „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten [...]“ (WI, S. 94).

Vor allem in Szene Sieben, aber auch in einigen anderen Szenen, sind zudem direkte, veränderte Zitate mit gleichem Metrum wie im Prätext zu finden. Dabei sind meist nur einzelne Wörter durch andere ersetzt, weshalb das Reimschema gleich bleibt, wie beispielsweise in der

¹⁴⁵ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 127.

ersten Szene, in welcher der Vers aus Müllers/Schuberts erstem Gedicht/Lied „An dich hab ich gedacht“¹⁴⁶ zu einer Frage wird: „An wen hab ich gedacht?“ (WI, S. 11). Nur das „ich“ wird durch ein „wen“ ersetzt und der Aussagesatz in einen Fragesatz verwandelt, dennoch bleibt das ursprüngliche Metrum erhalten. Auch in der sechsten Szene ist ein ähnliches, wenn auch sehr kurzes, Beispiel zu finden, und zwar die Phrase „frisches Liebchen“ (WI, S. 70), die aus Müllers sechstem Gedicht bzw. Schuberts dreizehntem Lied stammt und dort ursprünglich „liebes Liebchen“¹⁴⁷ lautet. Zuletzt sei die Aussage der Stimme der Vaterfigur in der siebenten Szene aus Jelineks *Winterreise* genannt: „Kein Licht tanzt freundlich vor mir her [...]“ (WI, S. 99), die bis auf das erste Wort dem Vers „Ein Licht tanzt freundlich vor mir her“¹⁴⁸ gleicht. Im Vergleich dazu kann auch auf ein weiteres Zitat, welches in der siebenten Szene zu finden ist, verwiesen werden: „Kein Licht, das freundlich vor mir hertanz.“ (WI, S. 97) Auch hier ist der eindeutige Bezug zu Müllers/Schuberts Prätext herstellbar, doch da die Wörter im Satz umgestellt sind, ergibt sich eine Abweichung vom originalen Reimschema.

Des Weiteren sind im Text Zitate zu finden, bei denen mehr als nur ein einziges Wort ausgetauscht ist, die aber trotzdem dem Metrum aus dem Prätext treu bleiben. Auch hierfür können einige Beispiele genannt werden, unter anderem in der vierten Szene: „Ihr Bild schmilzt schon dahin.“ (WI, S. 43) Dieser Satz scheint eine Kombination folgender Verse aus dem Prätext zu sein: „Kalt starrt ihr Bild darin; / Schmilzt je das Herz mir wieder, / Fließt auch ihr Bild, ihr Bild dahin!“¹⁴⁹ Es entspricht dabei dem Reimschema des ersten und des letzten der drei Verse. Ein weiteres Beispiel ist wiederum in Szene Sieben vorzufinden, in der zur Vaterfigur gesprochen wird: „Es ist geschehn um dich, Gesell [...]“ (WI, S. 91). Diese Aussage ist eine Variation eines Verses aus dem achten Gedicht bzw. neunten Lied des Prätexts, welcher „Da war’s geschehn um dich, Gesell!“¹⁵⁰ lautet. Hier werden also auch einige Wörter übernommen, andere ausgetauscht und die Satzstruktur umgestellt, doch die reimende Form ist dieselbe. Als letztes Zitat dieses Schemas soll ein weiteres Beispiel dienen, das ganz am Ende der siebenten Szene steht. Dies ist der Satz „Kann weiter nicht, nicht weiter.“ (WI, S. 104) Erst bei genauerem Hinsehen findet man den entsprechenden Satz im Prätext, der als Vorlage für das Zitat in Jelineks Text steht: „Nun weiter denn, nur weiter“¹⁵¹ aus dem einundzwanzigsten Gedicht/Lied Müllers/Schuberts. Inhaltlich sind die beiden Sätze vollkommen konträr,

¹⁴⁶ ebd. S. 127.

¹⁴⁷ ebd. S. 130.

¹⁴⁸ ebd. S. 135.

¹⁴⁹ ebd. S. 129.

¹⁵⁰ ebd. S. 132.

¹⁵¹ ebd. S. 136.

denn der Satz im Prätext suggeriert Weitergehen und Fortschritt, während Jelineks Adaption Stillstand markiert. Trotz des inhaltlichen Unterschieds sowie der unterschiedlichen Wörter ist das Metrum der beiden Sätze dasselbe. Es ist also deutlich zu erkennen, wie auch Textstellen aus dem Prätext, die bei Jelinek verändert und teilweise durch andere Wörter ersetzt werden, dem Metrum des Originaltexts entsprechen. Aus struktureller Sichtweise kann zudem darauf hingewiesen werden, dass die meisten Zitate in Jelineks Text in der gleichen Reihenfolge vorzufinden sind wie im Müller'schen/Schubert'schen Prätext. Es gibt hier nur ein paar Ausnahmen, insbesondere in der siebenten Szene, in welcher wörtliche und auch indirekte Zitate aus ganz unterschiedlichen Gedichten/Liedern zu finden sind und daher auch die Chronologie nicht beibehalten wird.

Aufgrund der Übernahme vieler wörtlicher Zitate aus Müllers/Schuberts *Winterreise* in Jelineks Theatertext sowie direkter Zitate mit gleichem Metrum hat der Gedicht-/Liederzyklus darin einen nicht zu unterschätzenden Effekt. Besonders Leser/innen, welche Schuberts Komposition zum Gedichtzyklus der *Winterreise* kennen, werden bei der Rezeption von Jelineks Theatertext auf die Zitate aufmerksam werden. Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass Elfriede Jelinek ganz bewusst einen Text schuf, der eng mit dem Prätext von Müller/Schubert und vermutlich auch der von Schubert dazu komponierten Musik verbunden ist. Intendierte Rezipient/innen von Jelineks *Winterreise* sind also vermutlich jene, die auch Müllers/Schuberts *Winterreise* kennen, und bei denen aufgrund dieser Kenntnis vermutlich während dem Lesen gleichzeitig die Musik bzw. der Gesang im Kopf mitläuft. Es handelt sich daher bei der Verknüpfung von Prätext mit dem neuen Kontext sozusagen um eine Fortschreibung des Musiktexts im Jelinek'schen Text. Dabei kommt es automatisch zu einer Verbindung von Wort und Musik, wobei auch die Frage, ob hier nun ein Bezug zu Müller oder Schubert besteht, an Bedeutung verliert, da die musikalische von der textuellen Komponente nicht getrennt werden kann. Obwohl der ursprüngliche Text von Müller stammt, hat Schubert dazu die Musik komponiert und wer den Liederzyklus kennt, hat unweigerlich beim Lesen der einzelnen Verse die Musik dazu im Kopf. Die Untrennbarkeit von Wort und Musik hat Jelinek selbst einmal in einem Essay über die Komponistin Patricia Jünger in Anlehnung an Ingeborg Bachmanns *Musik und Dichtung* beschrieben: „Auch wenn sich vieles der Sprache entzieht dadurch, daß es eben nicht Wort ist, nicht Wort werden will, sondern etwas *anderes*. Aber sich mit dem Wort verbünden kann zu etwas darüber hinaus. Über Musik, über Dichtung, über ihrer beider Wesen, muß man beiseite sprechen.“¹⁵² Auch hier wird die enge Ver-

¹⁵² Jelinek, Elfriede: Die Komponistin, S. 211.

bundenheit von Sprache und Musik betont, was durch die textuellen Referenzen zu Müllers Dichtung und Schuberts Musik in Jelineks *Winterreise* einmal mehr verdeutlicht wird. In diesem Sinne arbeitet Jelinek nicht nur mit einer „fremde[n] Sprache“¹⁵³, wie sie es in ihren Dankensworten nennt, weil es die von Wilhelm Müller gedichteten Worte sind, sondern es ist auch eine andere Sprache im Sinne einer musikalischen Sprache, die in den Theatertext integriert wird. Musik, Gesang und Theatertext werden zu einem Gesamtkunstwerk verbunden, das zwar in seine Einzelteile zerlegt werden kann, jedoch nur seine volle Wirkung entfaltet, wenn die einzelnen Komponenten in ihrer Kombination verstanden werden.

2. Musikalität auf der Strukturebene

2.1 Vernetzungen durch Motive

Es sind sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* Motive zu finden, die sich auf (inter-)textueller Ebene durch das jeweilige Werk ziehen. Diese leitmotivartigen Bestandteile wurden bereits in Kapitel II diskutiert und sollen daher hier nicht von Relevanz sein. Vielmehr wird nun auf musikalische Motive in Schuberts Komposition eingegangen, sowie deren Umsetzung in Jelineks Theatertext.

Als Ausgangspunkt wird an dieser Stelle auf Annette Doll verwiesen, die bereits vor zwanzig Jahren versucht hat, das Musikalische in Jelineks Texten herauszukristallisieren. In ihrem Text *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek* widmete sie ein Kapitel der „Musik in der Schreibweise Elfriede Jelineks“ und bot damit einen Versuch, das Musikalische im Werk Jelineks aufzuzeigen.¹⁵⁴ Anhand der *Klavierspielerin* und anderen Texten Jelineks wird in diesem Kapitel gezeigt, wie Jelinek mit Textmaterial Müllers/Schuberts arbeitet und dies in ihre eigenen Texte einfügt. So wird darin beispielsweise auf Ausschnitte aus der Müller’schen/Schubert’schen *Winterreise* verwiesen, die Jelinek in der *Klavierspielerin* auf variierte Weise einbaut, wie: „Was vermeid‘ ich denn die Wege, / Wo die andern Wandrer gehn, / Suche mir versteckte Stege / Durch verschneite Felsenhöhn?“¹⁵⁵ Auch auf die ersten beiden Verse der Müller’schen/Schubert’schen *Winterreise* („Fremd bin ich eingezogen. / Fremd

¹⁵³ Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich.

¹⁵⁴ vgl. Doll, Annette: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992.

¹⁵⁵ Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 136.

zieh ich wieder aus“¹⁵⁶) wird eingegangen, die Jelinek in dem 1989 erschienenen Roman *Lust* auf leicht veränderte Weise integrierte: „Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“¹⁵⁷ Doll erkennt also die Verbindungen zwischen Schubert und Jelinek und stellt anhand verschiedener Beispiele Zusammenhänge her, bleibt dabei jedoch gänzlich auf einer textuellen Ebene, in die korrekterweise auch die Autoren der Texte, die von Schubert vertont und mitunter leicht verändert wurden, miteinbezogen werden müssen. Doch wenn tatsächlich an Verknüpfungspunkten zwischen Elfriede Jelinek und dem für sie nichtsgewissesten Komponisten aller Zeiten gearbeitet werden soll, ist es unabwendbar, über die textuelle Ebene hinaus zu gehen und sich auf den Versuch einzulassen, nach musikalischen Verbindungen zwischen den beiden Künstler/innen zu suchen.

Doll hat bereits gezeigt, wie Jelinek in ihren Texten ein Motiv aus den Müller'schen/Schubert'schen Prätexten aufnimmt und variiert, beispielsweise das Motiv des Wanderns, welches immer wieder in Jelineks Werken auftaucht. Sie vergleicht das Jelinek'sche Schreibverfahren mit dem Kompositionsverfahren des Musikers Hans Werner Henze, der sein Komponieren selbst folgendermaßen beschreibt: „[W]as ich öfters in Instrumentalmusiken getan habe: an bestimmten Stellen durch Zitate Wegweiser setzen, Denkweiser, mittels derer der Hörer in die richtige Richtung hört und denkt. Zitieren ist ein Faktor in der Strategie meiner Arbeit, bei der davon ausgegangen wird, daß Musik einer Sprache gleicht [...]“.¹⁵⁸ In ähnlicher Weise setzt auch Jelinek durch intertextuelle Referenzen Wegweiser, die auf Müllers/Schuberts Prätext verweisen, was auch Doll erkennt. Jedoch stellt diese in ihrer Arbeit nur eine Verbindung zwischen den verschiedenen Texten her. Dies kann als ein erster Schritt verstanden werden, um die komplexen Beziehungen und Bezüge zwischen den beiden Künstler/innen zu erörtern. Doch um die Musikalität des Jelinek'schen Textmaterials zu erkennen, ist es nicht genug, nur mit dem Müller'schen/Schubert'schen Text zu arbeiten, sondern es muss auch die Verbindung zur Musik selbst untersucht werden. Bereits Doll zitierte in ihrer Arbeit Ingeborg Bachmann, welche auf die Verbindung zwischen Text und Musik verwies und betonte, dass die beiden einander symbioseartig ergänzen, denn Worte bräuchten die Musik nicht zur „Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung. Den neuen Zustand, in dem sie ihre

¹⁵⁶ ebd. S. 127.

¹⁵⁷ Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ¹¹2004. S. 203.

¹⁵⁸ Henze, Hans Werner: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*. Hg. von Brockmeier, Jens. München: Deutscher Taschenbuch Vlg 1976. S. 242.

Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik.“¹⁵⁹ Auch für potentielle Verbindungen zwischen Jelinek und Schubert ist dies von Relevanz, denn Schubert arbeitete in erster Linie mit Musik, während Jelinek Texte produziert, und dennoch bestehen auf musikalischer Ebene Verbindungen. Die Analyse jener Verbindungen kann natürlich in einer germanistischen Arbeit einerseits in erster Linie auf sprachlicher Basis und andererseits nur bis zu einem gewissen Grad erstellt werden, doch es wäre nicht möglich, die Musikalität in Jelineks Werk zu erforschen, wenn nicht gleichzeitig bei der Musik des Komponisten, auf dessen Stücken Jelineks Texte basieren, angesetzt wird. Aus diesem Grund muss in Jelineks Texten auch nach musikalischen Wegweisern gesucht werden, welche die enge Verbindung zwischen ihren Werken und denen Schuberts markieren.

2.2 Motivisches Kreisen

Für die Beschäftigung mit der Musikalität von Elfriede Jelineks *Winterreise* wird bei Schuberts Komposition angesetzt, da diese als primäres Werk gesehen werden kann, auf welchem auch das Werk Jelineks basiert. Bei der Betrachtung des Kompositionsverfahrens Schuberts stechen auf musikalischer Ebene mehrere Merkmale ins Auge, die in ähnlicher Art und Weise in Jelineks Werk vorzufinden sind, natürlich in textueller Form.

Auffällig ist bei Schubert insbesondere der Umgang mit Motiven, da in dessen *Winterreise* eine Art „motivisches Netz“¹⁶⁰ aufzuspüren ist. Es handelt sich dabei um ein Netz von Motiven und anderen Verschränkungen innerhalb des Liederzyklus, die mitunter sehr unterschiedlich aufgebaut sind und auf den ersten Blick eher unauffällig erscheinen.¹⁶¹ Das bedeutet, dass musikalische Motive in Schuberts Liederzyklus zunächst in einem der vierundzwanzig Lieder vorkommen und anschließend in den folgenden Liedern immer wieder aufgenommen und variiert werden. Es gibt einige Beispiele, welche in Schuberts *Winterreise* die einzelnen Lieder miteinander verbinden und so genannte „Assoziationsbrücken“¹⁶² erschaffen. Eine davon wäre das von Kreuels so genannte Repetitionsmotiv, das die „Repetitionsfolge von meist vier Tönen“ bezeichnet, die im Laufe des Werks immer wieder auftaucht, dabei aber variiert wird bzw. „immer mehr an ‚positiver‘ Ladung einbüßt“.¹⁶³ Dieses Motiv wird gleich im ersten

¹⁵⁹ Bachmann, Ingeborg: Werke. 4 Bände. Hg. von Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum u.a. München: Piper 1978. S. 60-61.

¹⁶⁰ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 47.

¹⁶¹ vgl. ebd. S. 47.

¹⁶² ebd. S. 52.

¹⁶³ ebd. S. 48.

Lied mit dem Titel „Gute Nacht“ eingeführt und danach in weiteren acht Liedern variiert, wobei die Tonfolge im ersten Lied noch kraftvoll, „mit positiver, [z]ielgerichteter Beharrlichkeit aufgeladen“¹⁶⁴ ist (Takt 16), in den folgenden Liedern aber immer mehr an Kraft verliert. Schließlich taucht diese spezielle Tonfolge im letzten Lied, „Der Leiermann“, noch einmal parallel zum Text „Wunderlicher Alter“ auf, erscheint dort aber vollkommen kraftlos.¹⁶⁵

Den Blick auf Jelineks *Winterreise* gerichtet, kann dort zwar kein Motiv gefunden werden, das mit dem musikalischen Repetitionsmotiv direkt vergleichbar ist, und dennoch besteht eine Ähnlichkeit. Wird nämlich bei der Funktion des Repetitionsmotivs angesetzt, das beispielhaft für eine Reihe von musikalischen Motiven in Schuberts Komposition steht, so ist eindeutig eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken festzustellen. Hierzu ist es vonnöten, den tonalen und strukturellen Aufbau von Schuberts *Winterreise* etwas näher zu betrachten. Es wird immer wieder von einer „tonale[n] Offenheit“¹⁶⁶ gesprochen, welche in dem Liederzyklus zu finden ist und zur Folge hat, dass es in diesem Werk weder auf inhaltlicher Ebene noch auf der Ebene der Musik eine Entwicklung gibt. Schroeder spricht von der „non-structure“ der *Winterreise*, die nicht wie beispielsweise Beethovens Kompositionen auf ein Ziel ausgerichtet vorwärtsschreitet, sondern sich eher im Kreis zu bewegen scheint.¹⁶⁷ Feil merkt an, dass es für Schubert scheinbar wichtig war, dass er in der *Winterreise* „dem Text entsprechend, die Bewegung der Musik nun nicht vorwärts, sondern gleichsam im Kreise führt“.¹⁶⁸ Dieser Eindruck, dass es keine wirkliche Entwicklung in der Komposition gibt, kann einerseits auf inhaltlicher Ebene begründet werden, denn diese erzählt vom Wandern eines Protagonisten, der nicht viel erlebt und hauptsächlich mit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen beschäftigt ist. Andererseits wird diese Tatsache auch auf musikalischer Ebene reflektiert, auf der nicht auf einen Höhepunkt zugesteuert wird, sondern in der Themen und Motive auftauchen, verschwinden und an späterer Stelle wieder aufgenommen werden. Motive wie das Repetitionsmotiv haben also auf die Wirkung der Komposition Einfluss und bestimmen diese beträchtlich mit, denn durch sie ergibt sich jene Kreisbewegung, in Form einer „formal wie inhaltlich prägender Vernetzung“¹⁶⁹.

Bei Jelineks *Winterreise* kann ebenfalls sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene die Verwendung von Motiven festgestellt werden. Es wurden in Kapitel II bereits intertex-

¹⁶⁴ ebd. S. 48.

¹⁶⁵ vgl. ebd. S. 48.

¹⁶⁶ Dittrich, Marie-Agnes: *Winterreise*, S. 240.

¹⁶⁷ Schroeder, David: *Our Schubert*, S. 233.

¹⁶⁸ Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*. Stuttgart: Reclam 1975. S. 101.

¹⁶⁹ Kreuels, Hans-Udo: *Schuberts Winterreise*, S. 46.

tuelle Motive herausgearbeitet, welche eine stetige Verbindung zum Text Müllers/Schuberts aufrechterhalten. Diese schaffen eine inhaltliche Nähe zum Prätext und verknüpfen das Geschehen in den verschiedenen Versionen der *Winterreise* miteinander. Doch auch strukturell gesehen können Ähnlichkeiten zur Schubert'schen Komposition identifiziert werden. Es mag vermutlich gewagt erscheinen, nach strukturellen Ähnlichkeiten zwischen einem musikalischen Werk und einem Text zu suchen, deswegen muss auch betont werden, dass mit der Verwendung des Begriffs Struktur nicht zu streng umgegangen werden darf. Trotzdem wird von strukturellen Merkmalen und „Motivbildungen“ gesprochen, da dem „Erscheinungsbild [dieser] [...] formal umrissenen, wiederkehrenden Gestalten eine das Innere der *Winterreise* ‚abbildende‘ Dimension zu Grunde liegen muss“.¹⁷⁰ Dies kann sowohl für Schuberts als auch für Jelineks *Winterreise* behauptet werden. Strukturell gesehen gibt es also auch bei Jelinek Motive, die jenen aus Schuberts Komposition in ihrer Funktion gleichen.

Ebenso wie in Schuberts Liederzyklus keine Entwicklung sondern eher eine Kreisbewegung festgestellt wird, ist auch in Jelineks Theatertext auf den ersten Blick keine dynamische Tendenz zu erkennen. Ihre *Winterreise* ist in acht Szenen eingeteilt, welche aber nicht chronologisch angeordnet zu sein scheinen und auch nicht direkt miteinander verbunden sind. Es treten in jeder Szene unterschiedliche Sprecher/innen auf, die jedoch mit dem Ende der jeweiligen Szene auch wieder verschwinden und mit den anderen Stimmen nicht zusammengehören. Jedoch beschäftigen sich alle Figuren mit ähnlichen Thematiken und aus diesem Grund entsteht der Eindruck des Kreisens des Texts auf der inhaltlichen Dimension. Unterstützt wird dies aber auch durch ein strukturelles Kreisen um bestimmte Wörter und Motive. Dies kann an einigen Beispielen illustriert werden, wobei hier jedoch unterschieden werden soll zwischen Begriffen bzw. Motiven, um die das ganze Werk kreist, und Begriffen/Motiven, die nur innerhalb einer einzigen Szene vorkommen und darin variiert werden. Dabei gibt es natürlich auch Überschneidungen, wie beispielsweise dem Motiv des Wanderns, ebenso wie das Wort „Wandern“ selbst, das sowohl im ganzen Werk als auch in den einzelnen Szenen variiert wird.

2.2.1 Szenenübergreifende Motive

Anhand zweier Beispiele soll nun gezeigt werden, wie durch den Einsatz von einzelnen Wörtern in Jelineks *Winterreise*, die als eine Art Motiv gesehen werden können und die in den meisten der acht Szenen zu finden sind, ein strukturelles Kreisen ähnlich dem in Schuberts

¹⁷⁰ ebd. S. 46.

Winterreise entsteht. Der erste Begriff, der bereits in der ersten Szene eingeworfen wird und anschließend immer wieder aufgenommen wird, ist jener der Zeit. Dass die Zeit inhaltlich eine wichtige Rolle sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* spielt, wurde bereits diskutiert. An dieser Stelle soll daher nur auf die Verwendung dieses Begriffs sowie verwandter Begrifflichkeiten und den dadurch entstehenden Effekt eingegangen werden.

Das Wort „Zeit“ wird gleich im ersten Satz des Jelinek'schen Theatertexts zum ersten Mal verwendet, wenn die sprechende Stimme von ihrem Schatten erzählt, der „die ganze Zeit“ hinter ihr war. (WI, S. 7) Da diese erste Szene vom Vergehen der Zeit handelt, fällt dieser Begriff natürlich überdurchschnittlich oft. Zu erwähnen ist auch, dass es bei Jelineks Schreib- und Kreisverfahren auffällig oft Wortwiederholungen gibt, aber auch, dass die Begriffe immer wieder leicht variiert werden und dann teilweise wieder in den ursprünglichen Begriff zurückverwandelt werden. So wird innerhalb eines Absatzes aus dem Wort „Zeit“ das Adjektiv „zeitlich“, anschließend wieder das Substantiv „Zeit“, das sich in die „Zeitlichkeit“ verwandelt, aus der wiederum „zu zeitig“ und „zu unzeitig“ wird, während im letzten Satz wieder das Ausgangswort „Zeit“ zu finden ist (WI, S. 7). An diesem Beispiel ist also deutlich zu erkennen, wie ein Wort in den Text aufgenommen und dann in sehr kurzen Abständen variiert wird. Doch dies kann nur als ein kleiner Vorgeschmack darauf verstanden werden, was mit dem Wort und gleichzeitig mit dem Konzept der Zeit in Jelineks *Winterreise* gemacht wird.

Allein im weiteren Verlauf der ersten Szene wird das Motiv der „Zeit“ mit einem „Vorüber“ und einem „Vorbei“ kombiniert (WI, S. 8-11) und der Abschnitt endet damit, dass die Stimme verkündet: „Ich bin die Zeitweiligkeit, nein, das Jeweils, und das ist alles jetzt weg. Die Gegenwart versteht sich nie, sie versteht sich nicht als Zukünftiges, und sie versteht sich nicht als Jetzt. Und als Vergangenes will sie sich meist nicht verstehen.“ (WI, S. 12) Mehrere Zeitbegriffe und -dimensionen werden einander hier gegenübergestellt, die teilweise auch in späteren Szenen wieder aufgenommen werden, wie beispielsweise in Szene Drei, in der mit diesem Motiv weitergespielt wird. Zuerst wird die „Zukunft“ erwähnt (WI, S. 26), welche anschließend in die „Gegenwart“ (WI, S. 27) und das „Jetzt“ (WI, S. 31) transformiert und dann wieder in den allgemeinen Begriff der „Zeit“ (WI, S. 32) verwandelt wird, der während der ganzen Szene parallel zu den anderen Zeitbegriffen immer wieder auftaucht. Auch in den Szenen Vier bis Sieben wird unter anderem um die „Zeit“ in ihren verschiedenen Dimensionen gekreist, bis diese am Beginn von Szene Acht zum letzten Mal erwähnt wird. „Nur bin ich leider nicht mein eigener Zeitnehmer, ein anderer nimmt mir meine Zeit, Hilfe!“, sagt die Leierfrau (WI, S. 106) und tatsächlich scheint es so, als würde die „Zeit“ hier genommen werden, denn auf den letzten zehn Seiten des Theatertexts sind dieser oder ähnliche Begriffe

nicht mehr zu finden. Dafür wird ein neues, alles dominierendes Motiv eingeführt, nämlich das der Leier. Durch das stetige Drehen der Leier, welches ja gleichzeitig das Vergehen der Zeit hörbar macht, wird eine andere Dimension der Zeit sichtbar und daher die wiederholte Verwendung des Wortes „Zeit“ selbst unnötig, doch der Eindruck des Kreisens bleibt erhalten. Dies ist insbesondere von Relevanz, da Jelinek selbst in ihrem Essay *Die Zeit flieht* die Musik als Hörbarkeit des Vergehens der Zeit beschreibt: „eine Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist.“¹⁷¹ Erst in den letzten Sätzen der Szene erscheint auch das Wort „Zeit“ wieder und wird dann mit dem Motiv der Leier kombiniert.

Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv des Wanderns, das sich mindestens so konsequent wie das der Zeit durch Jelineks *Winterreise* zieht, jedoch einige Variationen mehr aufzuweisen hat. Da das Wandern inhaltlich sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks Werk eine essentielle Rolle einnimmt, liegt es nahe, dass sich auch das Wort „Wandern“ selbst wie ein roter Faden durch den Text zieht. So ist schon in der ersten Szene von der „Wanderpflicht“ die Rede (WI, S. 7). Da in diesem ersten Teil des Theatertexts das *Vergehen* der Zeit im Vordergrund steht, wird die Zeit personalisiert, und so sind Textbeispiele wie „[i]mmer gehen, immer nur gehen, sogar die Uhr macht da oft schlapp [...]“ (WI, S. 8) oder „jetzt laufe ich mal ein Stück an meinem Vorbei vorbei“ (WI, S. 11) darin zu finden. In der zweiten Szene wird das Wandermotiv wiederum variiert und in Form des Verbs „Kommen“ weitergeführt. In dieser und der nächsten Szene wird daher das Wort „Kommen“ auffällig oft in verschiedenen Kontexten wiederholt und es heißt beispielsweise: „[D]er Wind will auch seinen Spaß, er kommt, er kommt!, es kommt ihm [...]“. Es kommen Fragen auf.“ (WI, S. 13) In der dritten Szene ist dasselbe Wort weniger häufig, aber dafür stetig von Beginn der Szene, wo es heißt: „Ich bin fort und weiß nicht, wie ich dort hingekommen bin [...]“ (WI, S. 25), bis zum Ende der Szene zu finden: „Da kommt man nie mehr raus. Zu verschlossen diese Fahrt, dieses Gehen, ja, das Gehen auch, für das Jetzt, in dem man irgendwohin kommen könnte, um zu sagen, man hätte: gelebt.“ (WI, S. 33) Hier ist zu sehen, wie das Motiv des Kommens langsam vom Gehen abgelöst wird und wie parallel auch um das Motiv der Zeit durch die Nennung des „Jetzt“ gekreist wird.

In allen folgenden Szenen wird das Motiv des Wanderns weiterentwickelt und variiert, wobei das Wort „Wandern“ immer wieder durch andere verwandte Begriffe ausgewechselt wird, wie beispielsweise in Szene Fünf, in der aus dem Wandern ein Ziehen wird, das aber gleich wieder ins Wandern übergeht: „Es wird Nacht, es zieht uns fort, damit wir noch mehr da sein

¹⁷¹ Jelinek, Elfriede: *Die Zeit flieht*.

können, fort, nur fort! Unser Dasein wird kurz sichtbar, im Wandern wird es sichtbar, im Sich-Fortbewegen [...].“ (WI, S. 47) In Szene Sieben, die in ihrer Gesamtheit, inhaltlich wie strukturell, um das Wandern kreist, wird auch das Wort „Wandern“ überdurchschnittlich oft verwendet, ebenso wie die Bezeichnung der Vaterfigur als „Wandersmann“ (WI, S. 99) oder „Wandrer“ (WI, S. 100). Abschließend geht das „Wandern“ in der letzten Szene wieder ins „Kommen“ über (WI, S. 105-107), danach scheint dieses Motiv ähnlich wie jenes der Zeit auf den ersten Blick zu verschwinden, da es plötzlich in der achten Szene nicht mehr erwähnt wird. Doch tatsächlich wird das Motiv des Wanderns zunächst durch ein sinngemäß verwandtes Wort übernommen: der „Bewegung“. Auf den folgenden Seiten ist sehr oft von Bewegung die Rede:

Das ist hart in einem Land, in dem Bewegung alles gilt, in dem sich immer alles bewegt hat, in dem sogar eine Bewegung sich bewegt hat, immer nur vorwärts, mich hat sie nicht mitgenommen. Bewegung ist wichtig, aber eine Bewegung ist noch viel wichtiger. [...] Die Bewegung war auf einmal da, keiner sah, wer sich bewegt hat, dann war sie auf einmal fort, jetzt ist sie wieder da. [...] Diese Bewegung ist eine männliche Bewegung. [...] Es gehört dieser Bewegung, die lebt, es ist eine lebendige Bewegung. (WI, S. 107-108)

Nach zahlreichen Wiederholungen wird das Wort ein letztes Mal genannt und dabei mit dem Stillstand in Verbindung gebracht, der „eine der wenigen Ausnahmen der Bewegung [ist]: der Tod.“ (WI, S. 109) Auch an dieser Stelle stoppt die Bewegung nur für einen kurzen Augenblick, denn danach wird sie vom Drehen der Leier übernommen. So bleibt die Bewegung erhalten, denn die Leier der Autorin geht immer weiter und damit auch das motivische Kreisen.

2.2.2 Motive innerhalb einer Szene

Strukturelles Kreisen um bestimmte Motive, die an einzelne Wörter gekoppelt sind, kann auch innerhalb individueller Szenen aus Jelineks *Winterreise* gefunden werden. Es handelt sich dabei um Begriffe, die mit dem vorherrschenden Thema einer bestimmten Szene verbunden sind und wie musikalische Motive in Schuberts *Winterreise* in einem einzelnen Abschnitt des Werks variiert werden, wie beispielsweise das Rinnen von Flüssigkeiten in der dritten Szene. Einerseits sind es Tränen, die in dieser Szene geweint werden, doch es findet zudem auch ein intensives Kreisen um den Begriff „Wasser“ statt, der immer wieder in den Text integriert und variiert wird.

Zuerst wird das Motiv mithilfe des Wortes „Abfall“ (WI, S. 25) eingeführt, das bereits das Fallen bzw. Fließen einer Flüssigkeit andeutet. Dies wird im folgenden Satz deutlich, in dem

es heißt: „[A]uch ich bin von mir selber abgefallen wie schmelzendes Eis, dicht an der Haut so warm, dann, wenn das Wasser fällt, der kleine tränenreiche Wasserfall [...]“ (WI, S. 25). Innerhalb dieses Satzes werden weitere Flüssigkeiten genannt und es ist zu erkennen, wie aus einer Flüssigkeit die nächste wird, welche sich wiederum verwandelt. Dieser Prozess wird in der ganzen Szene weitergeführt und aus dem Wasser werden „Tränen“ (WI, S. 26), gleich daraufhin „Wasser als Eis“ (WI, S. 26), „[g]efrorne Tropfen“ (WI, S. 29) und ganz am Ende wieder „Tränen“ (WI, S. 33). Das Konzept einer Flüssigkeit wird von einem Begriff in den nächsten verwandelt und so durch die ganze Szene getragen.

Ähnlich verhält es sich mit einem ganz anderen Wort, welches sich konsequent durch Szene Sieben zieht. Es handelt sich dabei um den Begriff „Irre“, der, ähnlich wie eine Tonfolge in Schuberts Komposition immer wieder in das Werk eingestreut wird und dabei leicht verändert wird, aber auch wieder zum Grundthema zurückkehrt. Zum ersten Mal taucht das Wort in Form eines Verbs auf, wenn die Vaterfigur sagt: „[M]an kann sich aber auch leicht verirren in diesem kleinen Haus“ (WI, S. 83). Anschließend wird es in die Bezeichnung „Irre“ (WI, S. 85), dann in „irre Menschen“ (WI, S. 85) verwandelt, die etwas später wiederum als „die Irren“ (WI, S. 89-90) bezeichnet werden. Es ist zu erkennen, wie das Konzept der Irre an verschiedene andere Konzepte gebunden wird, wie beispielsweise Menschen, Häuser oder auch Tiere, wenn es heißt „[J]etzt gehts weiter ins irre Haus, wo irre Hunde heulen in der Nacht [...]“ (WI, S. 92). Dieses „irre Haus“ wird noch mehrmals erwähnt (vgl. WI, S. 96-101), bis aus dem Wort „irre“ das Wort „verrückt“ wird, was zwar das gleiche bedeutet, bei Jelinek jedoch auch im Sinne von „verschoben“ verwendet wird: „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 [...]“ (WI, S. 103). So werden demselben Wort verschiedene Bedeutungen zugeschrieben und mit den Begriffen der „Irre“ und des „Verrücktseins“ gespielt.

Auch in der darauffolgenden Szene wird mit Motiven gearbeitet, welche die Struktur des Texts beeinflussen. Besonders interessant ist diesbezüglich das Wort „Leier“, welches andere Motive ablöst und weiterführt. Eingeführt wird die „Leier“ erst etwa zur Hälfte der achten Szene, wenn die Stimme der Autorin feststellt: „So, da steh ich also mit meiner alten Leier, immer der gleichen.“ (WI, S. 117) Anschließend gibt es einige Wiederholungen und dieses Wort scheint ebenso immer wiederzukehren wie das Drehen der Leier stetig und konstant weitergeht. Einige Beispiele sind zu finden, wenn die Leierfrau sagt: „Es ist immer die gleiche alte Leier“ (WI, S. 117) oder „Am vollen Teller könnte ich verhungern, weil ich immer noch mit meiner alten Leier kommen muß [...]“ (WI, S. 118). Dabei ist zu erkennen, dass das

Wort „Leier“ oft mit dem Adjektiv „alt“ kombiniert wird. Im nächsten Absatz spricht nicht die Autorin, sondern ein kollektives Wir, welches das Thema der sich drehenden Leier übernimmt, obwohl es behauptet, die das Gerede der Frau nicht mehr hören zu können:

Das können Sie von uns nicht verlangen, daß wir zu Ihren fauligen Liedern, immer denselben, die vor zwanzig, dreißig, vierzig Jahren schon niemand mehr hören wollte, Ihre Leier Ihnen auch noch drehn! Das müssen Sie schon selber machen. Willst vielleicht zu unseren Liedern deine Leier drehn, wunderliche Alte? Unsere Lieder sind viel schöner! (WI, S. 119)

Wie hier gesehen werden kann, wird das Wort „Leier“ weiterverwendet, jedoch gleichzeitig mit dem Wort „Lieder“ kombiniert, das thematisch in die gleiche Richtung geht. Diese Kombination wird über einige Seiten lang weitergeführt, bis noch ein drittes Wort, „Drehen“, dazukommt. Die Stimme des Wirs sagt zur Leierfrau: „Ihre Leier leiert weiter, Sie aber müssen: absolut stillestehen, und keiner wird es hören, Ihr Drehen. Diesen Dreh kennen wir schon.“ (WI, S. 123) Die Kombination der „Leier“ mit dem „Drehen“ wird noch fortgesetzt, doch am vorigen Zitat wird deutlich, wie sich noch ein weiteres Wort in den Kreis der Motive eingeschlichen hat, und zwar das „Hören“. Tatsächlich wurde das Wort „Hören“ schon etwas früher etabliert, aber nicht in Kombination mit dem Wort „Leier“ verwendet. So wird beispielsweise an etwas früherer Stelle gefragt: „Aber hör ich recht? Können Sie das denn überhaupt auf andere hören? Kann Ihr Mitsein mit anderen bewirken, daß Sie auf die auch einmal hören? Bitte, ich hör ja schon auf, ich bin ja schon ruhig. Überhören Sie ruhig mein Gerede, weil Sie auf Ihr eigenes Selbst hören wollen [...]“ (WI, S. 122) Alleine in diesem kurzen Zitat wird das Wort „Hören“ in verschiedenen Formen sechsmal eingesetzt und auch auf den folgenden Seiten im Text wiederholt. Später wird es dann mit dem Wort „Leier“ kombiniert. Zuletzt erscheint die „Leier“ ganz am Ende der achten Szene und tritt an dieser Stelle zusammen mit dem Motiv der Zeit auf, wenn es heißt: „Sie hätten eine andre 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.“ (WI S. 127) So wie dieser Satz um sich selbst kreist, vermitteln auch die verschiedenen Begriffe, die um ein Motiv kreisen, einen repetitiven Eindruck. Es scheint keinen Anfang und kein Ende zu geben, sondern ein Kontinuum, in dem bereits Dagewesenes wiederholt und variiert wird, um am Ende dann meist doch wieder zu dem Ausgangspunkt zurückkehren.

2.3 Einleitungen bei Schubert und Jelinek

Ein weiteres Merkmal der Schubert'schen *Winterreise* ist, dass die einzelnen Lieder alle über eine musikalische Einleitung verfügen, die den Inhalt des jeweiligen Liedes auf instrumentaler Ebene skizzieren. Es wird sozusagen zu Beginn der Lieder bereits deren Motto eingeleitet, „Länge und musikalische Detailliertheit differieren [jedoch] dabei“.¹⁷² Prinzipiell sind es ein paar Takte zu Beginn des jeweiligen Liedes, die bereits einen Vorgeschmack auf das ganze Lied geben und dessen Inhalt widerspiegeln.

Dieses Merkmal ist auch in Jelineks *Winterreise* vorzufinden, in der die jeweils ersten Sätze der acht Szenen bereits das Motto der ganzen Szene bestimmen. So können gleich zu Beginn des Theatertexts in der ersten Szene die einleitenden Sätze als Motto für diese gelesen werden, denn sie lauten: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir? Mein Schatten kann es nicht sein, den habe ich ans Vorbei abgegeben, der war die ganze Zeit hinter mir, bin schon mehrmals an ihm vorbei, er wollte nicht mit, er wollte nicht mitziehen mit mir.“ (WI, S. 7) In diesen ersten Zeilen ist auf mehrfache Weise der Inhalt der folgenden Szene enthalten, denn einerseits ist darin von Schlüsselbegriffen wie der „Zeit“ und dem „Vorbei“ die Rede, die sich durch den ganzen ersten Textabschnitt ziehen und auch später im Theatertext zu finden sind. Die erste Szene handelt vom Vergehen der Zeit und von einem sprechenden Ich, das ihren/seinen Platz in der Zeit nicht findet. Andererseits ist auch der Konflikt bezüglich der Nichtwiederholbarkeit der Geschichte auf etwas paradoxe Weise in diesen ersten Zeilen widergespiegelt, denn, obwohl die Stimme in der Szene immer wieder betont, dass die Zeit immer vorwärts schreitet und nicht wiederholbar ist, erscheint es trotzdem so, als würde sich zumindest dieses Ich ständig im Kreis drehen. Es versucht, gegen das Vergehen der Zeit anzukämpfen, was an mehreren Stellen in der Szene deutlich wird, beispielsweise wenn es erklärt: „So, jetzt laufe ich mal ein Stück an meinem Vorbei vorbei [...]“ (WI, S. 11). An anderer Stelle sagt es: „[D]reh dich nicht um, es ist nur das Vorbei, an dem ich vorbeikommen werde, nein, an meiner Zukunft werde ich vorbeigehen, das Vorbei, an dem bin ich immer schon vorbeigekommen, das Vorüber, ach vorüber, habe ich immer schon eingeholt, über das bin ich gleichzeitig immer schon hinaus [...]“ (WI, S. 8-9). Auffallend ist, dass dieser Satz wie viele andere in der ersten Szene den Einleitungssätzen gleicht, bei denen in ähnlicher Weise aufgrund der verschiedenen Zeitangaben nicht mehr durchschaubar ist, in welchem Verhältnis das Ich zur Zeit steht.

¹⁷² Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 57.

Auch in den folgenden Szenen verhält es sich ähnlich und die einleitenden Sätze fungieren als eine Art Motto, welches den Inhalt der ganzen Szene überreißt. So wird beispielsweise in der zweiten Szene innerhalb der ersten halben Seite auf alle „Protagonist/innen“ dieses Textabschnitts eingegangen, welche der Wind und die geschmückte Braut sind. Ebenso ist zu betonen, dass meist gleich am Beginn der jeweiligen Szene intertextuelle Referenzen zu Müllers/Schuberts *Winterreise* zu finden sind, die sich anschließend durch die ganze Szene ziehen. In der dritten Szene wird am Anfang das Motiv des Abfallens und Rinnens von Flüssigkeiten eingeführt, ebenso wie der Kontrast zwischen Kälte und Wärme, welcher im Folgenden in der ganzen Szene tonangebend ist:

Abfall des Menschen alles, was er sagt und tut. Das fällt alles von ihm ab, und dann fällt er selbst von sich ab. [...] Ich bin doch auch ein Mensch, und auch ich bin von mir von mir selber abgefallen wie schmelzendes Eis, dicht an der Haut so warm, dann, wenn das Wasser fällt, der kleine tränenreiche Wasserfall, der immer nur um sich selber weint, dann fällt auch die Kälte mit ab, in einem einzigen Augenblick [...]. (WI, S. 25)

Die sprechende Stimme leitet damit gleich mit den ersten paar Sätzen das Thema der dritten Szene ein, wofür intertextuelle Zitate aus Müllers/Schuberts Prätext zur Hand genommen werden. Auch in der vierten Szene ist dies der Fall, wo ganz zu Beginn des Abschnitts einerseits die Thematik der Szene eingeleitet wird und andererseits intertextuell auf Müllers/Schuberts *Winterreise* Bezug genommen wird:

Da ist einer Schritte Spur, und jetzt ist sie weg, hat geendet an dem weißen Kastenwagen, den keiner kennt, den nur sein Besitzer kennt. Suche vergebens. Kinderfüße hier herumgewandelt, und dann endete ihre Spur eben. Ein Schrei will kommen, doch die Stimmbänder machen nicht mit, geht der Schrei halt wieder, stumm, er konnte nicht herauskommen. Es wird nicht herauskommen. Das Mädchen wird erst viel später wieder herauskommen. Man wird es dafür verachten und bestrafen, daß es so lange weg war [...]. (WI, S. 34)

Wie bereits an diesen Zeilen zu erkennen ist, geht es in der vierten Szene um ein Entführungsoffer, das jahrelang gefangen gehalten und versteckt wurde. Es meldet sich die öffentliche Stimme zu Wort, als sich die junge Frau aus der Gefangenschaft befreien konnte. Wie bereits in der Einleitungssequenz angedeutet, reagiert die Öffentlichkeit abweisend und gönnt dem Opfer die mediale Aufmerksamkeit nach ihrer Befreiung nicht.

Auch in der fünften und sechsten Szene gibt es einen ähnlichen Einleitungsteil, welcher die Rezipient/innen in die Thematik der jeweiligen Szene einführt und dabei gleichzeitig intertex-

tuelle Referenzen zu Müllers/Schuberts Prätext einsetzt. Besonders interessant ist jedoch die siebente Szene hinsichtlich des Merkmals der Einleitung, denn auch wenn man darin die ersten paar Sätze als Einleitung werten könnte, spiegelt bereits der erste Satz im Prinzip alles wider, worum es in dieser Szene geht. Es handelt sich dabei treffenderweise um ein direktes Zitat aus dem ersten Gedicht/Lied der Müller'schen/Schubert'schen *Winterreise*, und lautet: „Was soll ich länger weilen, / daß man mich trieb‘ hinaus?“¹⁷³ Es ist die Vaterfigur, die diese Frage stellt und fast in der ganzen Szene am Wort ist. Im Prinzip fasst die Frage alles zusammen, worüber der Vater im restlichen Teil der Szene spricht. Da er aus seinem Zuhause vertrieben und von seiner Frau und seiner Tochter in eine Anstalt für geistig kranke Menschen abgeschoben wurde, wartet er nur mehr darauf, dass er stirbt, denn es ist kein angenehmes Leben mehr, das er hier führt. Im Folgenden berichtet er ausschweifend, wie er sich als Ausgestoßener aus der Familie und der Gesellschaft fühlt, und auch seine Tochter kommt zweimal zu Wort. Diese ist die längste Szene der insgesamt acht Szenen in Jelineks *Winterreise* und sie endet damit, dass die Vaterfigur selbst eine Antwort auf seine Frage, die er zu Beginn gestellt hat, findet. Nachdem er seine aktuelle Situation immer wieder durchdacht hat und dabei immer verzweifelter wurde, gibt er schließlich auf: „Das kühle Wirtshaus, in das ich eingeladen wurde, kann jetzt schließen. Es muß mich nicht mehr abweisen. Kann weiter nicht, nicht weiter. Kann nicht. Kann nicht. Aus.“ (WI, S. 104) Hier wird der Bogen geschlossen, indem einerseits der Kontrast zwischen dem Hinaustreiben, das bereits im ersten Satz erwähnt wurde, und dem gegenteiligen Einladen verdeutlicht wird. Jedoch hat diese Einladung nichts Positives an sich, sondern meint eigentlich dasselbe, denn durch das Vertriebenwerden aus der Familie wurde der Vater gleichzeitig eingeladen in die Anstalt, das „kühle Wirtshaus“ (WI, S. 104). Zum Schluss resigniert er vollends und sagt, dass ihn nichts mehr abweisen muss, denn er gibt von selbst auf, er kann nicht mehr weiter.

Auf die siebente Szene folgt die achte und letzte Szene aus Jelineks Theatertext, die hinsichtlich der inhaltsvorhersagenden Einleitung aus der Reihe fällt. In dieser Szene ist nämlich kein kurzer einleitender Teil zu identifizieren, welcher den Inhalt der ganzen Szene vorwegnehmen würde. Es geht in dieser Szene um den Tod einer Frau und Autorin, die niemand mehr hören möchte, die aber selbst nach ihrem Tod noch ihre alte Leier erzählt. Wer in diesem Abschnitt spricht, ist auch nicht eindeutig festzustellen, jedoch sind es verschiedene Stimmen, zum einen die verschiedener Ich-Erzählerinnen, von denen eine die Autorin selbst ist, und zum anderen die eines Kollektivs, das die Autorin auslacht und verhöhnt. Zwar beginnt eine Figur in

¹⁷³ ebd. S. 127.

der Ich-Form zu sprechen, jedoch können ihre ersten Sätze nicht als Einleitung für die ganze Szene gewertet werden, sondern nur für deren Beginn. Die ersten Worte lauten:

Das Meer so lang nicht mehr gesehen, aber jetzt könnte ich es gewinnen, in der Tombola könnte ich vielleicht das Meer gewinnen, müßte dafür aber selbst mindestens ein Strom sein. [...] Ein Strom kann ich nicht sein, ein Kabel kann ich auch nicht sein, also dieses nicht, aus diesem Kabel kommt Musik, sehr laute, sehr gute Musik, auch gut, gewinnen kann man hier aber nichts. (WI, S. 105)

Es kann davon ausgegangen werden, dass dies die Leierfrau, also die Autorin ist, welche spricht. Jedoch führt diese die Leser/innen nur sehr langsam und ausschweifend in die folgende Szene ein und die Thematik wird nicht wie in den vorherigen Szenen gleich in den ersten paar Sätzen direkt angesprochen. Erst im Laufe der nachfolgenden Seiten spricht sie das Altern und ihr Identitätsproblem als Frau an.

Auch wenn die letzte Szene eine Ausnahme darstellt, kann festgestellt werden, dass die Einleitungen bei Schubert und Jelinek einen Verknüpfungspunkt zwischen den beiden Werken darstellen. Schuberts Lieder verfügen alle über eine musikalische Einleitung, welche bei Jelinek übernommen und auf textueller Ebene umgesetzt wird. Hinzu kommt noch, dass in Jelineks *Winterreise* die Einleitungen zu den jeweiligen Szenen stets mit intertextuellen Referenzen zum Müller'schen/Schubert'schen Prätext versehen sind, was die Verbindung zwischen den beiden Werken noch verstärkt. Dies ist in jedem einzelnen der Schubert'schen Lieder der Fall und bei Jelinek in sieben von acht Szenen, wobei die letzte aus verschiedenen Gründen als eine Ausnahme gesehen werden kann. Eine Möglichkeit wäre beispielsweise, diese als eine Art Meta-Szene zu sehen, in der die Autorin selbst zum Publikum spricht. Abgesehen von diesem Abschnitt ist jedoch in jeder Szene eine strukturelle Annäherung des Jelinek'schen Texts an die Schubert'sche Komposition wahrzunehmen.

2.4 Wandern der Szenen

Sowohl Müllers Gedichtzyklus als auch die Schubert'sche Komposition, die mit einem nur leicht geänderten Text arbeitet, ebenso wie Jelineks dramatische Version der *Winterreise* handelt von einer Wanderung. Aus diesem Grund ist in den verschiedenen Werken auch eine so genannte „Metrische Wanderbewegung“¹⁷⁴ zu finden, was sich im Text widerspiegelt. Bei Müller/Schubert beginnt dieser mit dem Vers „Fremd bin ich eingezogen“ und endet mit der

¹⁷⁴ ebd. S. 54.

Frage des Wanderers: „Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehen?“ Zudem steht in allen Gedichten/Liedern des Zyklus das Gehen und Halten des wandernden Protagonisten im Vordergrund.¹⁷⁵

Doch nicht nur inhaltlich sondern auch musikalisch ist eine „kontinuierlich voranschreitende metrische Struktur“¹⁷⁶ in Schuberts *Winterreise* zu finden, sozusagen ein Wandern der Musik. Es gibt im Liederzyklus „das Element einer Grundstimmung“¹⁷⁷, welches eine Wanderbewegung suggeriert, jedoch wird dieses in den verschiedenen Liedern variiert. So ist bezüglich der einzelnen Lieder auf musikalischer Ebene ein Unterschied festzustellen, nämlich die Tendenz, dass jene Lieder, die im 2/4-Takt komponiert sind, eher eine gehende, fortschreitende Bewegung andeuten, während die Lieder im 3/4-Takt einen stehenden Charakter vermitteln und „die Aktivität des Protagonisten ins Innere [verlegen]“.¹⁷⁸ Das bedeutet, dass beispielsweise Lied Eins und Lied Sieben als gehende Lieder charakterisiert werden können, während Lied Fünf und Lied Vierundzwanzig als stehende Lieder verstanden werden. Das zweite Lied steht beispielsweise im 6/8-Takt und weist auch einen eher stehenden Charakter auf, ebenso wie Lied Dreizehn. Dieser Eindruck ist einerseits durch den Inhalt und damit dem Text der Lieder zu begründen, denn der Protagonist beschließt zum Beispiel im ersten Lied, sich auf den Weg zu machen und beginnt die Wanderung, was die Tatsache, dass das erste Lied als gehend beschrieben wird, ergänzt. Andererseits kann der Inhalt der Lieder nicht von der Musik getrennt werden, denn erst beide zusammen ergeben das Schubert'sche Werk in seiner Gesamtheit. Zudem weist auch Feil darauf hin, dass „[d]ieser Eindruck [...] an der musikalischen Struktur aufzuzeigen [ist]“¹⁷⁹ und nicht nur am Text.

Auf dieser Grundlage basierend können auch die einzelnen Szenen aus Jelineks *Winterreise* betrachtet werden und es kann überprüft werden, ob diese den gehenden bzw. stehenden Charakter der Schubert'schen Lieder weiterführen. Dies soll exemplarisch anhand der ersten und der siebenten Szene, die beide „gehen“ müssten, sowie der fünften und der achten Szene, die von stehender Wesensart sein müssten, untersucht werden.

2.4.1 Szenen mit gehendem Charakter

Auch wenn aufgrund der Einteilung der Lieder mit gehendem Charakter und jener mit stehendem Charakter angenommen werden könnte, dass eine eindeutige Unterscheidung zwi-

¹⁷⁵ vgl. Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 102.

¹⁷⁶ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 54.

¹⁷⁷ Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 102.

¹⁷⁸ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 54.

¹⁷⁹ Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 102.

schen den beiden Arten von Liedern vorgenommen werden kann, ist dem in Wahrheit nicht so. Zwar ist in den stehenden Liedern kaum eine Bewegung oder Entwicklung festzustellen, doch die gehenden Lieder unterschieden sich davon nur leicht. Jelinek selbst beschreibt die *Winterreise* als „eine Reise im Stehen“¹⁸⁰ und so ist beispielsweise mit dem ersten Lied „trotz ‚gehender Bewegung‘ nichts in Gang gesetzt, und selbst die Lieder, die dem Satztyp nach [...] an das erste anknüpfen, nehmen keinesfalls die Bewegung auf um weiterzugehen.“¹⁸¹ Der Protagonist beschließt zwar, sich auf eine Wanderung zu begeben, doch in welche Richtung diese gehen wird, ist unklar. Es ist kein aktiver Beschluss sondern eher eine resignierende Reaktion auf die Vergangenheit. Diese Tatsache wird auch durch die Musik reflektiert und Feil merkt an: „Diese Wanderschaft hat kein Ziel. Die zweite Zeile des ersten Liedes: ‚fremd zieh ich wieder aus‘, gibt keine Richtung, sie ist kein Wort zum Aufbruch, ihre Aussage ist vielmehr von genau derselben Art wie das eröffnende ‚Fremd bin ich eingezogen‘.“¹⁸²

Auf ähnliche Art und Weise muss auch der ersten Szene in Jelineks *Winterreise* begegnet werden, die auf Schuberts erstem Lied basiert und in der es keine eindeutige Richtung der Bewegung gibt, sondern eher das bereits erwähnte Kreisen. Dennoch kann sie als eine gehende Szene charakterisiert werden, denn schon allein die Tatsache, dass diese Szene um das Vergehen der Zeit kreist, um das „Vorüber“, welches mehrmals erwähnt wird und welches an sich schon Bewegung andeutet, lässt darauf schließen. Denn ein „Vorbei“ oder ein „Vorüber“ meint schließlich das Vergehen von Zeit. Die sprechende Stimme weist kaum eine Entwicklung oder ein Fortschreiten auf, jedoch kann eine Bewegung in einer gewissen Einsicht der Figur gedeutet werden, denn zu Beginn scheint sie verunsichert und fragt: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“ (WI, S. 7) Diese Frage, in der dieselbe Phrase dreimal wiederholt wird, erscheint fast panisch und in jedem Fall weist sie auf die Unsicherheit der sprechenden Figur hin. Am Ende der Szene steht auch eine Frage, jedoch handelt es sich dabei um eine Nachfrage, auf welche die Stimme selbst eine resignierte, aber eindeutige Antwort gibt: „Die Liebe? Sprechen Sie bitte lauter! Was meinen Sie damit? Meinen Sie damit das, was vorbei ist? Also ich bin nicht an ihm vorbeigekommen, aber vielleicht ein anderer der sie erkannt hat, die Liebe. Ich nicht.“ (WI, S. 12) Insofern ist neben dem Vergehen der Zeit auch ansatzweise eine Entwicklung der sprechenden Figur zu erkennen, was auf den gehenden, fortschreitenden Charakter der Szene hinweist.

¹⁸⁰ Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich.

¹⁸¹ Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 101.

¹⁸² ebd. S. 101.

Vergleichbar verhält es sich auch in Jelineks siebenter Szene, welche sich auf Schuberts siebentes Lied bezieht. Diese Szene weist aus mehreren Gründen einen gehenden, fortschreitenden Charakter auf. Zum einen steht das Wandern darin im Vordergrund, denn alles dreht sich um die umherirrende Vaterfigur. Auch wenn dieser Vater in der Anstalt für geistig Kranke gefangen ist, steht er dennoch nie still und läuft aufgrund seiner Krankheit immer umher. Zum anderen kann auch ein gewisses Fortschreiten der Szene an sich und damit eine Entwicklung, wenn auch nur angedeutet, erkannt werden, denn auch zu Beginn stellt die sprechende Figur eine Frage: „Was soll ich länger weilen, daß man mich trieb hinaus?“ (WI, S. 73) Diese suggeriert die Unsicherheit und insbesondere Unzufriedenheit des Vaters in der Anstalt und mit seinem Zustand. Während der ganzen Szene scheint er umherzulaufen, nach Antworten sowie dem Kontakt zu seiner Familie zu suchen, doch als er merkt, dass alle seine Bemühungen zum Scheitern verurteilt sind, hält er inne und gibt auf: „Kann weiter nicht, nicht weiter. Kann nicht. Kann nicht. Aus.“ (WI, S. 104) Es verhält sich also hier ähnlich wie in der ersten Szene, in der auch eine leichte Entwicklung oder zumindest ein Voranschreiten sichtbar wird, und es scheint so, als ob der siebenten Szene wie Schuberts siebentem Lied „etwas von Reminiszenz an die ‚gehende Bewegung‘ des Beginns anhafte“¹⁸³.

Doch auch aus einem weiteren Grund kann die siebente Szene als „gehend“ klassifiziert werden, und zwar aufgrund der vielen intertextuellen Referenzen zu Müllers/Schuberts Prätext, welche die Form und die Struktur der Szene maßgeblich beeinflussen. Es wird von einem Zitat zum nächsten gesprungen, verschiedene intertextuelle Referenzen werden direkt zitiert, andere Stellen aus dem Prätext werden variiert. Durch dieses Kontinuum an Zitaten, von denen eines nach dem anderen in den Jelinek’schen Text gestreut wird, entsteht nicht nur das bereits erwähnte Kreisen um einzelne Motive und Begriffe, die miteinander verbunden sind und ineinander übergehen, sondern auch der Eindruck einer fortschreitenden Bewegung. Aus diesem Grund ist die siebente Szene aus Jelineks *Winterreise* ebenso wie Schuberts siebentes Lied ein gehender Abschnitt des Werks.

2.4.2 Szenen mit stehendem Charakter

Den gehenden Liedern und Szenen stehen die stagnierenden, stehenden Abschnitte gegenüber. Bei Schubert ist dies beispielsweise Lied Fünf und Lied Vierundzwanzig und bei Jelinek Szene Fünf und Szene Acht, welche beide mit diesen Liedern in Verbindung stehen.

¹⁸³ ebd. S. 103.

Auf Schuberts fünftes Lied *Der Lindenbaum* trifft die Bezeichnung einer musikalischen Stagnation zu, denn „[w]ie der *Der Lindenbaum* begonnen hat, schließt das Lied; das Vorspiel dient, kaum verändert, als Nachspiel; nichts ist vorangekommen. Steht wie das Lied auch der Zyklus auf der Stelle, der mangels Handlung nicht einmal im Text einen greifbaren Zusammenhang aufweist?“¹⁸⁴, fragt Feil. Ebenso ist eine gewisse Stagnation im Denken der Stimme eines sprechenden Wirs zu erkennen, welches in Jelineks fünfter Szene am Wort ist. Das sprechende Wir erzählt keine Geschichte, es weist keinerlei Entwicklung auf, sondern beginnt über sich selbst zu sprechen: „Andererseits wir.“ (WI, S. 46) und es endet mit einem Verweis auf die Gegenwart, in der die Szene auch begonnen hat: „Es ist immer ein JETZT, wenn etwas zu spät ist. Die könnten nicht einmal ihre eigenen Gräber besuchen, und dabei hätten wir noch so viel mehr Sehenswürdigkeiten zu bieten. Aber wir können sie nur anbieten. Zugreifen müssen sie schon selber.“ (WI, S. 55) Auch am Ende der Szene spricht das Wir von sich selbst und zudem vom Tod, wobei es sich keinen Schritt von der eigenen Überzeugung entfernt zu haben scheint.

Besonders interessant ist auch die achte Szene in Jelineks Theatertext, welche ebenfalls als eine stehende Szene klassifiziert wird, obwohl darin die Leier im Mittelpunkt steht, welche sich unaufhörlich dreht. Tatsächlich symbolisiert die Leier Bewegung, jedoch ist diese an die Thematik des Todes geknüpft, denn sie wird von einer Autorin, der Leierfrau, gedreht, und diese stirbt an einem gewissen Punkt. Auch wenn das Stehen dieser Szene also etwas paradox erscheint, so passt es dennoch, denn der Tod der Frau bedeutet letztendlich Stillstand.

Jelineks eigene Beschreibung ihres Theatertexts erscheint hier sehr treffend: „Eine spricht im Stillstand.“¹⁸⁵ Dies ist die Leierfrau in der achten Szene, deren Gerede symbolisch mit dem Drehen der Leier verbunden ist, was etwas sehr Monotones an sich hat, ähnlich dem vierundzwanzigsten Lied Schuberts. „Wie ein Stück traurig-monotoner instrumentaler Volksmusik auf der Drehleier zieht das Lied vorüber.“¹⁸⁶ Als eines der Lieder mit stehendem Charakter „scheint [es] auf seine Weise ausweglos, sich im Kreise zu drehen.“¹⁸⁷ Ähnlich könnte auch die Schlusszene aus Jelineks *Winterreise* beschrieben werden, denn auch diese ist traurig, da es darin um Tod und Verschwinden geht, und das leierhafte Sprechen der Frau vermittelt eine stetige, aber auch monotone Bewegung. Darauf wird die Leierfrau nicht nur durch die Stimme des sprechenden Wirs hingewiesen, sondern sie ist sich dessen durchaus selbst bewusst und gibt zu: „[M]uß meine Leier drehen, obwohl wirklich schon jeder kennt, was ich da leiere.

¹⁸⁴ ebd. S. 112.

¹⁸⁵ Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*.

¹⁸⁶ Feil, Arnold: *Franz Schubert*, S. 147.

¹⁸⁷ ebd. S. 101.

Keinen interessiert, was ich gut verstehen kann. Ich kanns ja selbst nicht mehr hören, vielen Dank.“ (WI, S. 118) Mit diesen Worten verschwindet sie und das sprechende Wir reißt die Stimme an sich. Obwohl sich dieses über das Leiern der Frau beschwert, ist auch das Gerede des Wirs sehr repetitiv und monoton, was unter anderem an den letzten paar Sätzen der Szene zu sehen ist: „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!“ (WI, S. 127) Die Satzanfänge sind alle gleich gestaltet und viele Wörter werden in diesem kurzen Abschnitt mehrmals wiederholt. Die Szene endet daher zwar nicht so, wie sie begonnen hat, denn es ist zwischen Anfang und Ende etwas geschehen. Trotzdem ist es ein monotones Ende, welches keinerlei Einsicht oder zukünftige Entwicklung vermuten lässt.

2.5 Musik und Sprache in Jelineks *Winterreise*

Durch die Analyse einzelner struktureller Verbindungen zwischen Jelineks und Schuberts *Winterreise* kann festgestellt werden, dass auch Jelineks Text eine bestimmte Musikalität aufweist. Es scheint erkenntnisbringend, sich auf strukturelle Vergleiche zwischen den beiden Werken einzulassen, da diese eine Dynamik der Jelinek'schen *Winterreise* offenbaren, die andernfalls im Verborgenen bleiben würden.

Einzelne musikalische Merkmale der Schubert'schen Komposition sind auf Jelineks Theater- text umlegbar, wie beispielsweise der Einsatz von Einleitungen zu Beginn der einzelnen Lieder, welche in Jelineks Text ebenfalls gegeben sind. Auch der Vergleich von Liedern mit gehendem musikalischem Charakter mit jenen, die eine stehende Charakteristik aufweisen, ist in Bezug auf die Realisierung in Jelineks Werk aufschlussreich. Besonders interessant ist jedoch der strukturelle Aufbau von Schuberts und Jelineks Werk, der mehr ein Kreisen um einzelne musikalische bzw. textuelle Motive und Begriffe aufweist, als eine auf ein Ziel ausgerichtete Entwicklung. So wie Schubert in seiner *Winterreise* ein Grundthema im ersten Lied einführt und dieses in den verschiedenen Liedern auf unterschiedliche Art und Weise variiert, geschieht dasselbe in Jelineks Theatertext mit Wörtern. Durch jenes Kreisen um individuelle Motive weist der Liederzyklus noch das Theaterstück eine konkrete „äußerliche“ Entwicklung auf, jedoch verfügt Schuberts Werk „als Resultat wirksamer Innendramaturgie [...] über eine seelisch eindruckliche Abfolge thematisch verbundener sowie dialektisch gestalteter Liedgruppen, über unverwechselbare, auf einander bezogene Kontrastbilder, über viele offene und

verdeckte Assoziationsbrücken [...]“¹⁸⁸ und dasselbe kann auch über Jelineks Text behauptet werden. Durch das Einfügen musikalischer wie textueller Elemente, die sich gegenseitig immer wieder aufeinander beziehen, im Laufe der einzelnen Abschnitte wieder aufgenommen und dabei variiert werden, entsteht ein kreisendes Kontinuum, welches die einzelnen Lieder bzw. Szenen des Werks miteinander verknüpft. In diesem Sinne ist sowohl in Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* eine Art „Grundbewegung“ bzw. eine „Grundstimmung“ zu finden, die zu Beginn eingeführt und anschließend im Laufe des Werks immer wieder aufgegriffen wird.¹⁸⁹ Zwar ist in beiden Werken keine Entwicklung im konventionellen Sinn vorzufinden, welche auf einen Höhepunkt zusteuert, um anschließend wieder in einer Beruhigung zu münden, doch deren einzelne Abschnitte erfahren durch die kreisende Bewegung einen Zusammenhang.

Auf der Grundlage des analytischen Vergleichs von Schuberts Komposition und Jelineks Theatertext kann daher festgestellt werden, dass eine gewisse Musikalität in Jelineks Schreibweise auf struktureller Ebene greifbar gemacht werden kann. Es handelt sich dabei nicht um metaphorische Zuschreibungen wie beispielsweise eines musikalischen Klangpotentials der einzelnen Wörter oder dem „musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen“¹⁹⁰, der Begründung der Schwedischen Akademie für die Verleihung des Literaturnobelpreises. Zudem kann nicht generell behauptet werden, dass Jelinek sich kompositorischer Schreibverfahren bedient, auch wenn sie dies selbst immer wieder betont.¹⁹¹ Doch es kann hinsichtlich eines ausgewählten Werks, der *Winterreise*, festgestellt werden, dass Ähnlichkeiten im strukturellen Aufbau des Texts zur Komposition Schuberts bestehen.

¹⁸⁸ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 46.

¹⁸⁹ vgl. Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 102.

¹⁹⁰ Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004.

¹⁹¹ vgl. u.a. Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?; Interview with Elfriede Jelinek by freelance journalist Marika Griehsel in November, 2004.

V VON NICHTSGEWISSHEIT ZU NICHTSGEWISSHEIT

1. Nichtsgewissheit: Versuch einer Definition

Der Versuch, Nichtsgewissheit zu definieren, stellt an sich schon eine Herausforderung dar, da das Konzept des Nichtsgewissen von Elfriede Jelinek selbst stammt und es dafür keine spezifische Definition gibt. Wenn etwas als nichtsgewiss beschrieben wird, bedeutet dies, dass es nicht greifbar oder konkret ist. Unerlässlich für eine Beschreibung der Nichtsgewissheit sind zwei Texte Jelineks aus dem Jahr 1998, in denen die Autorin über ihr Verständnis von Nichtsgewissheit spricht. Zum ersten ist dies das einleitende Kapitel „nicht bei sich und doch zuhause“ im Buch *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, in welchem sie verschiedene Künstler/innen und deren Werke beschreibt. Sie erläutert darin, dass all jene Künstler/innen, wie beispielsweise Robert Walser, Elfriede Gerstl oder Georg Trakl, eine gewisse Nichtsgewissheit gemeinsam haben, die sie fasziniert:

Mir scheint an den Dichtern, die ich versammeln möchte, die Nichtsgewißheit das Gemeinsame zu sein. Die Dichtung dieser Nichtsgewissen kann den Anschein des Unwirklichen erwecken oder den der beruhigendsten, sichersten Wirklichkeit, nur daß im letzteren Fall der Dichter zwar der Wirklichkeit, aber seiner selbst nicht sicher ist. Jedenfalls ist er nicht heimisch und weiß auch nicht, wo sonst er es sein sollte. Und auch in sich ist er nie zu Hause.¹⁹²

Hier werden also die Dichter/innen selbst als nichtsgewiss beschrieben, was für Jelinek eine gewisse Unsicherheit bedeutet, die diese Menschen scheinbar an sich haben. Sie sind „nicht heimisch“ und auch bei sich selbst „nie zu Hause“¹⁹³, was sie zu vagen Gestalten macht, bei denen nichts selbstverständlich ist. Jelinek beschreibt, wie ein/e solch/e Dichter/in als Mensch „amorph wird, alles sein kann und nichts“ und „in dem, was man sagt, zu sein, ohne dabei jedoch an sich angebunden zu sein.“¹⁹⁴ Auch Franz Schubert bleibt in diesen einleitenden Worten nicht unerwähnt, denn Jelinek fährt mit der Beschreibung der nichtsgewissen Künstler/innen fort: „Dichter, die, wenn sie ich sagen, nicht sich selbst meinen, auch wenn sie unaufhörlich um ihr Ich kreisen mögen. In der Musik [...] z. B. der späte Schumann, auch Schu-

¹⁹² Jelinek, Elfriede: *Jelineks Wahl* S. 13-14.

¹⁹³ ebd. S. 14.

¹⁹⁴ ebd. S.13.

bert.¹⁹⁵ Sie zählt also auch Schubert zu den nichtsgewissen Menschen, die ihre Aufmerksamkeit erregen, und um ihn geht es auch im zweiten Text, in dem die Nichtsgewissheit eine essenzielle Rolle spielt.

Es handelt sich dabei um den Essay *Zu Franz Schubert*, in welchem Jelinek Schuberts Musik anhand von ausgewählten Beispielen darlegt. Schubert beschreibt sie darin als „[e]in Rätsel, das uns aufgegeben wird“, und seine Kompositionen als „die nichtsgewisseste Musik, die ich kenne“.¹⁹⁶ Die Nichtsgewissheit ist einerseits ein Charakteristikum der Schubert’schen Musik, da diese um sich selbst zu kreisen und dabei kein Ziel zu kennen scheint. Jelinek beschreibt dies folgendermaßen: „Das Thema irrt herum und findet sich nicht mehr und findet kein Ende. [...] Es wird hin- und hergefragt, und, obwohl Schubert sich vom Thema entfernt, bleibt er doch immer dort, ohne, und das ist seltsam, ihm je näherzukommen.“¹⁹⁷ Andererseits ist Nichtsgewissheit auch der Effekt, den Schuberts Musik hat, denn „[d]er Hörer wird sozusagen verschlungen von dem Schubert’schen Vakuum, das ihn [...] danach zwar immer wieder hergibt [...], ihn aber für Bruchteile von Sekunden, da die Zeit, relativ, rückwärts gelaufen ist, mit dieser Zeitpeitsche aus Klang zerbrochen und sich für immer entfremdet hat, ohne daß er es gemerkt hätte.“¹⁹⁸ Ähnlich wie jene Dichter/innen, die Jelinek im oben erwähnten Text beschreibt, sich selbst fremd sind und keinen Ort haben, so scheint es auch den Hörer/innen von Schuberts Musik zu gehen. Beim Hören der Kompositionen des Künstlers verändern sie sich, ohne es gemerkt zu haben. Auch Musikwissenschaftler Arnold Feil bestätigt dieses Merkmal der Schubert’schen Musik und erläutert, dass der/die Hörer/in mit dessen Musik „mitgeht und sich am Ende an anderer Stelle befindet und ein anderer Mensch ist als am Beginn.“¹⁹⁹ Am Beispiel der *Winterreise* zeigt er in ähnlicher Weise Jelineks, dass es zu dieser Veränderung der Hörer/innen kommt, da sich sowohl der Text als auch die Musik im Kreise dreht, wodurch man „ergriffen“ und „am Schluß verwandelt“²⁰⁰ ist.

Hinzu kommt noch die Tatsache, dass laut Jelinek etwas in Schuberts Musik fehle, und zwar der Raum. Während Musik normalerweise eine Dimension des Zeit-Raums ermögliche, ist bei Schubert genau das Gegenteil der Fall: „Wenn ein Zeit-Raum Begegnungen ermöglicht, dann erlaubt diese Zeit ohne Raum solche Begegnungen eben gerade nicht, weil diesem Komponisten, wie wenigen anderen, während er die Zeit angehalten hat, um selber kurz an-

¹⁹⁵ ebd. S. 14.

¹⁹⁶ Jelinek, Elfriede: *Zu Franz Schubert*.

¹⁹⁷ ebd.

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ Feil, Arnold: *Franz Schubert*, S. 101.

²⁰⁰ ebd. S. 101.

zuhalten, der Raum davongelaufen ist [...].²⁰¹ Es ist zu erkennen, wie in Schuberts Musik generell kaum etwas gewiss ist. Zwar gibt es eine Zeit, doch keinen Raum, was es auch den Hörer/innen unmöglich macht, sich in der Musik des Komponisten zurechtzufinden. Doch gerade die Abwesenheit dieses Raums und jeglicher Gewissheit ist es, die Schuberts Kompositionen so besonders machen: „Das was fehlt ist die Hauptsache, und es ist nicht etwas ausgespart, sondern gerade daß es fehlt, macht es ja aus.“²⁰² Dass dies nicht nur auf Schuberts Werke zutrifft, sondern auch auf Jelineks eigene *Winterreise*, soll nun im nächsten Kapitel gezeigt werden.

2. Nichtsgewissheit in Müllers/Schuberts und Jelineks *Winterreise*

2.1 Nichtsgewissheit auf struktureller und musikalischer Ebene

In den zwei oben genannten Texten beschreibt Elfriede Jelinek Nichtsgewissheit in den Werken anderer Künstler/innen, insbesondere in den Kompositionen Franz Schuberts. Zudem kann jedoch auch mit Sicherheit gesagt werden, dass nicht nur Schuberts Musik sondern auch Jelineks Werk selbst ein gewisses Maß an Nichtsgewissheit aufweist. Schon allein wegen der vielen Verknüpfungspunkte zwischen Jelineks *Winterreise* mit Schuberts Liederzyklus, aber auch mit Müllers Dichtung, ist Jelineks Text ebenso nichtsgewiss, wodurch sich die enge Verbindung zwischen den einzelnen Werken äußert.

Die Nichtsgewissheit von Jelineks *Winterreise* ist auf mehreren Ebenen festzustellen, unter anderem auf struktureller Ebene, denn der Theater text ist zwar in einzelne Szenen geordnet, innerhalb dieser Szenen ist aber wiederum nichts gewiss. Die einzelnen sprechenden Stimmen des Texts können nicht eindeutig identifiziert werden, weshalb sie vage Figuren und zudem teilweise Widerspiegelungen des Müller'schen/Schubert'schen Wanderers sind. In manchen Szenen ist dies sehr gut zu erkennen, wie beispielsweise in Szene Sieben, in anderen weniger. Doch jede einzelne der acht Stimmen verwendet in ihren Erzählungen Zitate Müllers/Schuberts und wird auch aufgrund der Tatsache, dass sie eben nur eine Stimme aber keine konkrete Person ist „amorph, [...] um in dem, was man sagt, zu sein, ohne dabei jedoch an sich angebunden zu sein.“²⁰³ Auf diese Art und Weise löst Jelinek in ihrem Theater text Zusammenhänge sowie die Person des Wanderers aus dem Prätext auf und formt sie zu neuen

²⁰¹ Jelinek, Elfriede: Zu Franz Schubert.

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd. S. 13.

Figuren, die aufgrund ihrer Amorphie mit den Worten des Wanderers sprechen können. Dies hat auch Auswirkungen auf die Struktur der gesamten *Winterreise*, in der es keine deutliche Entwicklung gibt, ebenso wie die intertextuellen Referenzen zu Müllers/Schuberts Prätext der am stärksten ausgeprägte rote Faden des Werks sind.

Auch hinsichtlich der Struktur von Jelineks *Winterreise*, die aufgrund einiger gemeinsamer Merkmale der musikalischen Struktur von Schuberts *Winterreise* ähnelt, kann erkannt werden, wie sich die Nichtsgewissheit in Jelineks Werk widerspiegelt. Besonders interessant für die Beschäftigung mit Nichtsgewissheit in Schuberts und Jelineks *Winterreise* ist das Merkmal des Kreisens um ein bestimmtes musikalisches oder textuelles Motiv, welches eine auf ein bestimmtes Ziel zulaufende Entwicklung verwehrt. Jelinek beschreibt dieses Merkmal der Schubert'schen Musik mit den Worten „[d]as Thema kreist herum und findet sich nicht mehr und findet kein Ende“²⁰⁴ und auch in anderen Texten zu Schuberts Liederzyklus wird in ähnlicher Weise von einer gewissen „tonale[n] Offenheit“²⁰⁵ gesprochen, welche ermöglicht, dass in den einzelnen Liedern ein Motiv oder Thema immer wieder aufgegriffen und variiert wird. Dass es auch in Jelineks *Winterreise* keine Entwicklung der Charaktere sowie der Handlung im traditionellen Sinn gibt, ist einerseits nicht unüblich für Jelineks Werk. Andererseits ist zu betonen, dass gerade dieses Fehlen einer Entwicklung zu Nichtsgewissheit führt, da es die Rezipient/innen mit vielen ungeklärten Fragen zurücklässt und etwas fehlt, das in literarischen Texten üblicherweise gegeben ist. Die in Kreisen angeordnete Struktur an sich ist ein Instrument der Nichtsgewissheit, das auch Jelineks Text in gleicher Weise wie Schuberts Musik einen nicht greifbaren, flüchtigen und ungewissen Charakter verleiht. Jelinek selbst betont nicht nur in *Jelineks Wahl* und dem Essay *Zu Franz Schubert* sondern auch in anderen Texten, wie wichtig Schuberts Liederzyklus für sie ist: „kein Werk der Kunst hat mir je mehr bedeutet“.²⁰⁶ Aus diesem Grund wird auch die Nichtsgewissheit, welche die Schubert'sche Musik für die Autorin so faszinierend macht, in Jelineks eigenes Werk übertragen, nicht zuletzt, da Jelineks *Winterreise* auf struktureller Ebene viele Merkmale der Musik von Schuberts *Winterreise* übernimmt. Jelinek beschreibt diese als ein „Werk der Heimatlosigkeit“ und der „Entfremdung“²⁰⁷ und genau dasselbe hat sie auch mit ihrer *Winterreise* geschaffen.

²⁰⁴ Jelinek, Elfriede: *Zu Franz Schubert*.

²⁰⁵ Dittrich, Marie-Agnes: *Winterreise*, S. 240.

²⁰⁶ Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*.

²⁰⁷ ebd.

2.2 Nichtsgewissheit auf inhaltlicher Ebene

In dem Essay *Zu Franz Schubert* beschreibt die Autorin, wie nichtsgewiss die Musik Schuberts ist, und gleichzeitig spiegelt sich dieses Merkmal in ihrer *Winterreise* wider, in der weder Zeit, noch Identität, Leben oder Heimat gewiss zu sein scheinen. All diese zentralen Aspekte sind in Jelineks Theatertext von Ungewissheit geprägt. Die Stimmen in ihrem Werk werden von Nichtsgewissheit und Instabilität gequält und fühlen sich weder in der Zeit, innerhalb derer sie existieren (vgl. WI, Szene Eins), noch an den Orten, an denen sie sich befinden (vgl. WI, Szene Sieben), geborgen. So wie Jelinek die Dichter/innen, die sie interessieren und begeistern, als Menschen beschreibt, die sich nirgends zuhause fühlen und sogar sich selbst fremd sind, geht es auch den Figuren in ihrem eigenen Text. Diese Eigenschaft haben sie auch mit Müllers/Schuberts Wanderer gemeinsam, welcher in der Abgeschiedenheit einer einsamen Winterlandschaft umherirrt, dadurch abseits ist und kein Zuhause mehr hat. Er und die Stimmen in Jelineks Text scheinen ein Merkmal mit Schuberts Musik zu teilen, und zwar das Fehlen des Raums.²⁰⁸ Der Protagonist in Müllers/Schuberts *Winterreise* hat ebenso wie beispielsweise der Wanderer in Jelineks siebenter Szene keinen eigenen Raum mehr. So wandert der eine alleine durch die vom Winter geprägte Natur, während der andere durch eine Anstalt für geistig Kranke irrt, aus der kein Weg mehr hinaus in ein normales Leben führt. Andere Figuren in Jelineks *Winterreise* haben hingegen nicht einmal einen zeitlichen Ort, wie die Stimme aus der ersten Szene, die es nicht schafft, in irgendeiner zeitlichen Dimension, sei es nun die Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, zu existieren. Müllers/Schuberts Wanderer hat ein ähnlich problematisches Verhältnis zu der Zeit, denn er musste sein Zuhause verlassen, konnte aber den Zeitpunkt dafür nicht selbst wählen.²⁰⁹ Sobald er dann seine Reise begonnen hat, scheint er jeglicher Zeitdimension entkommen zu sein. Es ist für die Hörer/innen keineswegs erkennbar, wie lange sich der Protagonist auf seiner Wanderung befindet, was von Musikwissenschaftler Georges Leroux bestätigt wird: „Time itself is ruled out, and the cycle does not allow us to measure how much separates one Lied from another, for though there has been a *before*, at the time of separation, there is subsequently no reference point, no *after*.“²¹⁰ Es gibt zwar eine Zeit vor der Reise des Wanderers, doch was danach geschieht, in welchem Verhältnis die einzelnen Lieder zueinander stehen und ob die Reise überhaupt jemals zu Ende sein wird, bleibt offen, denn dazu gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Ähnlich wie bei Jelinek fehlt in Müllers/Schuberts Werk also eine konkrete Zeitmessung und

²⁰⁸ vgl. ebd.

²⁰⁹ vgl. Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise, S. 127.

²¹⁰ Leroux, Georges: Wanderer, S. 505.

so ist die Zeit sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* eine nichtsgewisse Instanz.

Ebenso wie die Zeit ist auch das Thema der Identität in Jelineks *Winterreise* ein Faktor, der den Theatertext zu einem nichtsgewissen Werk macht. Einige der Stimmen im Text befinden sich im Kampf um ihre Identität, wie beispielsweise das Entführungsoffer aus der vierten Szene, welches zuerst jahrelang gefangen gehalten wurde und anschließend von der Öffentlichkeit missachtet wird. Sowohl während der Gefangenschaft als auch nach der Befreiung wird dem Mädchen kein Subjektstatus anerkannt. Es wird über sie gesprochen, doch sie selbst wird nicht einmal zu Wort gelassen. Auch die Vaterfigur in der siebenten Szene kämpft dagegen an, von ihrer Familie wie ein Objekt behandelt zu werden, und trotzdem wird ihr in der Anstalt jegliche Identität aberkannt. Einen noch radikaleren Identitätsverlust gibt es schließlich in der achten Szene, in der eine Frau stirbt und damit ebenfalls eine Identität verschwindet. Auch Müllers/Schuberts Wanderer befindet sich in einer Identitätskrise, denn er musste sich von einem geliebten Menschen trennen und irrt danach allein durch den kalten Winter. Dass er während dieser unfreiwilligen Reise nur mit sich selbst oder mit Tieren spricht, bis er auf den verlassenen Leiermann trifft, deutet auf einen Identitätskonflikt hin. Zudem spricht er nur über seine Gefühle, versorgt die Rezipient/innen aber mit keinerlei Informationen über seine Herkunft oder eine Identität. Wer also dieser einsame Wanderer ist, bleibt offen. Aus diesem Grund hinterlassen sowohl Müller/Schubert als auch Jelinek ihre Rezipient/innen mit einem großen Maß an Nichtsgewissheit.

2.3 Nichtsgewissheit bei den Rezipient/innen

Elfriede Jelineks *Winterreise* kann als ein nichtsgewisser Text verstanden werden, da dessen thematische Aspekte konsequent auf das Ungewisse und auf Lücken hinweisen, seien dies nun Lücken in der Zeit oder bezüglich der Identität. Schon alleine aus diesem Grund lässt der Text sehr viel offen und versetzt dadurch die Rezipient/innen in ähnlicher Weise, wie Schuberts Musik es mit ihren Hörer/innen tut, in einen Zustand der Nichtsgewissheit.

In dem Essay über Franz Schubert beschreibt Jelinek den Vorgang des Sich-Verlierens in Schuberts Musik, bei dem die Hörer/innen „verschlungen von dem Schubert’schen Vakuum“²¹¹ werden, was zur Folge hat, dass diese sich während des Hörens der Musik selbst

²¹¹ Jelinek, Elfriede: Zu Franz Schubert.

fremd werden und sich verändern.²¹² Auch die Schubert'sche Musik scheint ihre Rezipient/innen mit einer Unsicherheit, eben der Nichtsgewissheit, zurückzulassen. Laut Jelinek passiert dies aufgrund der „Tatsache, daß etwas da ist, das uns gleichzeitig weggenommen ist, weil auch der Zuhörer, indem er hört, sich selber enteignet wird, selbst wenn er seiner selbst noch so sicher sein mag.“²¹³ So ist es auch in ihrem eigenen Theatertext, der Rezipient/innen aufgrund des darin behandelten Inhalts mit nicht füllbaren Lücken zurücklässt.

Doch nicht allein wegen des Inhalts mögen sich die Leser/innen der *Winterreise* fremd, kalt und betrübt fühlen, sondern auch aufgrund der Abwesenheit konkreter Figuren, die in Jelineks Text durch vage Stimmen ersetzt werden. Es kommt nämlich zu den Identitätskonflikten der einzelnen Figuren noch die Tatsache hinzu, dass in keiner einzigen der acht Szenen aus Jelineks Theatertext zu erkennen ist, wer diese sprechenden Stimmen sind. Offensichtlich ist nur, dass es unterschiedliche Stimmen sind, die in den jeweiligen Szenen am Wort sind, miteinander sprechen auch verschiedene Figuren in ein und derselben Szene. Zudem sind es manchmal Individuen, die über sich in der ersten Person erzählen, während dann wiederum die Stimme eines kollektiven Wirs erzählt, die auch von sich selbst in Plural spricht. Ob es sich um weibliche oder männliche Stimmen oder gar die Stimme des Müller'schen/Schubert'schen Wanderers handelt, ist meist ebenso unklar, doch den sprechenden Figuren werden kontinuierlich Zitate aus Müllers/Schuberts Prätext in den Mund gelegt. Dieses „Zitierverfahren in den Texten Jelineks zielt auf eine Pluralisierung und Anonymisierung von Rede, es bewirkt die Auflösung sowohl personengebundenen als auch auktorialen Sprechens und zerstört die Präsenzfiktionen, die diesen innewohnen.“²¹⁴ Etwas konkreter ist die Sprechinstanz in Müllers/Schuberts *Winterreise*, jedoch auch nicht eindeutig. Der Gedicht-/Liederzyklus wird aus der Perspektive einer Ich-Erzählung geschildert und es kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um einen männlichen Erzähler handelt, doch alles Weitere bleibt den Hörer/innen verborgen. Leroux erkennt richtig: „the voice is someone“²¹⁵, denn jemand spricht, doch wer dies genau ist, bleibt ungewiss. In beiden Werken gibt es Stimmen, die über sich selbst, ihre Umwelt und ihre Erfahrungen berichten, doch über ihre Identität ist kaum etwas zu erfahren.

Zu der Abwesenheit personaler Charaktere kommt noch die Tatsache hinzu, dass die Leser/innen an manchen Stellen den Eindruck bekommen könnten, die Autorin spreche in ihrem Theatertext über sich selbst. Auch wenn in dieser Arbeit von autobiographischen Deutungen

²¹² vgl. ebd.

²¹³ ebd.

²¹⁴ Vogel, Juliane: Intertextualität, S. 48.

²¹⁵ Leroux, Georges: Wanderer, S. 502.

des Jelinek'schen Werks dezidiert Abstand genommen werden soll, so ist es nicht ganz unverständlich, dass man an manchen Stellen zu der Annahme verleitet werden kann, Jelinek erzähle über sich selbst. Zudem wird der Theater text am Umschlag als „eines von Jelineks persönlichsten und anrührendsten Werken überhaupt“ (WI, Umschlagtext) beschrieben und in der Kurzbeschreibung des Inhalts wird sogar so weit gegangen, die einzelnen thematischen Schwerpunkte der *Winterreise* als persönliche „Stationen in Jelineks Biographie“ zu beschreiben: „die komplizierte Beziehung zur Mutter, die Einweisung des Vaters in die Psychiatrie, bis hin zu einer ebenso schonungslosen wie ironischen Selbstabrechnung Jelineks mit ihrer Rolle als Autorin, die ‚immer das gleiche Lid leiert‘.“ (WI, Kurzinformation am Umschlag)

Doch abgesehen von diesen der Werbung und dem Verkauf dienenden Beschreibungen des Theater texts, können auch beim Blick in den Text Stellen gefunden werden, über die behauptet werden könnte, dass sie auf biographische Verbindungen zur Schriftstellerin hindeuten. Ein Beispiel dafür wäre die achte Szene, in der tatsächlich die Stimme einer Autorin am Wort ist und das Publikum zu fragen scheint: „Immer dasselbe, fällt Ihnen denn nichts andres ein? Was ist das für eine Sprache, die Sie da sprechen? [...] Was ist Ihre Sprache überhaupt, was für ein Zeug ist das, alles aus zweiter, dritter Hand!“ (WI, S. 118) Diese Fragen können natürlich als eine Andeutung Jelineks gelesen werden, in der sie ironisch mit der Kritik umgeht, mit der sie immer wieder als Autorin konfrontiert wird. Es könnte sich dabei ebenso um eine Anspielung an das intertextuelle Schreibverfahren Jelineks handeln bzw. die Behauptung, dass ihre Texte eine Collage aus vielen anderen Prätexten seien, gegen die sie sich bereits in ihren Dankesworten zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 verwehrt hat.²¹⁶ Es wäre also möglich, dass es sich bei diesen Worten um einen Kommentar auf einer Metaebene handeln, mit dem die Autorin sich direkt an die Rezipient/innen wendet und über ihr eigenes Werk spricht. Doch all das sind nur Vermutungen, die weder bestätigt noch für eine seriöse Analyse genützt werden können.

Nennenswert ist jedoch, dass gerade diese Vermutungen wiederum zu Ungewissheiten und Spekulationen bei den Leser/innen führen und damit zu Jelineks selbst definierter Nichtsgewissheit. In dem einleitenden Kapitel zu *Jelineks Wahl* beschreibt sie Dichter/innen, die für sie interessant sind, als „Dichter, die wenn sie ich sagen, nicht sich selbst meinen, auch wenn sie unaufhörlich um ihr Ich kreisen mögen“²¹⁷, und in Hinblick auf die *Winterreise* beschreibt sie sich damit letztendlich auch selbst. An Stellen wie der oben genannten verleitet Jelinek ihre Leser/innen geradewegs dazu, Spekulationen über den autobiographischen Charakter des

²¹⁶ vgl. Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*.

²¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Jelineks Wahl*, S. 14.

Texts anzustellen, und mit anderen thematischen Aspekten der *Winterreise*, die ebenfalls am Umschlagtext genannt werden, verhält es sich ähnlich. Jedoch können die Leser/innen nur Vermutungen anstellen, denn eine Auflösung der Rätsel gibt es nicht. Es handelt sich dabei also um Abspiegelungen, in denen die vermeintliche Stimme Jelineks über sich spricht und dabei „Ich“ sagt, aber vermutlich nicht sich selbst meint.

Somit sehen sich die Rezipient/innen auch in diesem Punkt mit Ungewissheit konfrontiert, denn ähnlich wie in Schuberts Musik fehlt auch in Jelineks Text etwas. Egal ob es sich nun um die Frage nach autobiographischen Bezügen des Texts handelt oder prinzipiell die Nichtidentifizierbarkeit der sprechenden Stimmen, was in Jelineks *Winterreise* ebenso wie in Schuberts Kompositionen fehlt, ist die Eindeutigkeit. Den Rezipient/innen wird so wenig Information wie möglich gegeben, nichts ist gewiss und sogar mögliche Interpretationen des Texts können nur Vermutungen bleiben. Doch genau dies ist es, was Jelineks Theatertext zu einem nichtsgewissen Werk macht.

CONCLUSIO

Der 2011 veröffentlichte Theatertext *Winterreise* von Elfriede Jelinek wurde als „eines von Jelineks persönlichsten und anrührendsten Werken überhaupt“ (WI, Umschlagtext) beworben und oftmals mit ihrer Biographie in Verbindung gebracht.²¹⁸ Auch der Zusammenhang zwischen Müllers Gedichtzyklus *Winterreise* sowie Schuberts gleichnamigen Liederzyklus und Jelineks dramatischem Text werden oft bedacht. Welche Ausmaße sowohl die thematischen, aber insbesondere auch die intertextuellen und strukturellen Verknüpfungen zwischen den einzelnen Werken annehmen, wurde jedoch noch nicht genau erläutert. An diesem Punkt setzte diese Arbeit an und betrachtete Jelineks *Winterreise* von mehreren Seiten.

Nach einem Einblick in Jelineks Beschäftigung mit Musik wurden in einem ersten Schritt die intertextuellen Referenzen zwischen den einzelnen Werken betrachtet. Es wurde erläutert, wie viele intertextuelle Übernahmen aus dem Prätext Müllers/Schuberts in Jelineks Text zu finden sind und wie diese den roten Faden des achtszenigen Theatertexts bilden. Keine einzige Szene kommt ohne mehrmalige Verwendung von Zitaten und Motiven aus der originalen *Winterreise* aus und meist werden diese Verweise mehrmals wiederholt oder variiert. Die zum Teil wörtlichen Zitate bewirken einerseits die Verflechtung zwischen dem Prätext und Jelineks Theatertext und andererseits zwischen den einzelnen Szenen in Jelineks Werk.

Anschließend wurden die thematischen Schwerpunkte in Jelineks *Winterreise* betrachtet, die gleichzeitig eine Verbindung zu Müllers/Schuberts Werk darstellen, da sie auch dort eine prominente Rolle einnehmen. Dabei handelt es sich um das Thema der Zeit und der Vergänglichkeit, welches sowohl in Müllers/Schuberts als auch in Jelineks *Winterreise* ein Problem für die Protagonist/innen darstellt, sowie um Identitätskonflikte, mit denen sich die Stimmen bei Jelinek ebenso wie der Wanderer bei Müller/Schubert konfrontiert sehen. Der dritte thematische Schwerpunkt liegt auf der Kälte des Winters einerseits, welche in beiden Werken herrscht, sowie auf emotionaler Kälte andererseits, mit welcher der einsame Wanderer und die verlorenen und verstoßenen Figuren bei Jelinek kämpfen müssen.

²¹⁸ vgl. u.a. Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin; Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, Winterreise; Elfriede Jelinek „Winterreise“. Burgtheater Wien.

Im vierten Kapitel wurde auf die Fortführung der Musik des Schubert'schen Liederzyklus in Jelineks dramatischem Stück eingegangen. Durch die Übernahme vieler wörtlicher Zitate aus Müllers/Schuberts *Winterreise* sowie leicht veränderter Zitate, die jedoch das gleiche Metrum wie im Gedicht-/Liederzyklus aufweisen, läuft bei den Rezipient/innen von Jelineks *Winterreise* vermutlich während dem Lesen gleichzeitig die Musik bzw. der Gesang im Kopf mit, sofern diese die Schubert'sche Komposition kennen. Es handelt sich hierbei um eine Verbindung von Wort und Musik in Jelineks *Winterreise*, in welcher daher die musikalische von der textuellen Komponente nicht getrennt werden kann.

Ähnlich verhält es sich bei der Betrachtung von strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen Schuberts und Jelineks *Winterreise*. Auch wenn es sich bei dem einen Werk um ein musikalisches und bei dem anderen um ein dramatisches Stück handelt, so weisen doch beide strukturelle Ähnlichkeiten auf, wie das Vorhandensein einer Einleitung zu Beginn der jeweiligen Lieder/Szenen sowie eine „Metrische Wanderbewegung“²¹⁹ der Werke, welche eine Einteilung der einzelnen Lieder/Szenen in Abschnitte mit gehendem oder stehendem Charakter erlaubt. Doch ein Merkmal verbindet Jelineks *Winterreise* mit der Schuberts ganz besonders und dies ist das strukturelle Kreisen um einzelne Elemente des jeweiligen Werks. Bei Schuberts *Winterreise* ist es die Tatsache, dass der Komponist „dem Text entsprechend, die Bewegung der Musik nun nicht vorwärts, sondern gleichsam im Kreise führt“²²⁰, wodurch der Eindruck entsteht, dass es weder auf inhaltlicher noch auf musikalischer Ebene eine fortschreitende Entwicklung in der Komposition gibt. Zum einen erlebt der Wanderer nicht viel und hängt die meiste Zeit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen nach, zum anderen strebt auch die Musik im Liederzyklus auf keinen Höhepunkt zu, sondern einzelne Themen und Motive werden immer wieder aufgenommen und variiert.

Dieser Zustand spiegelt sich auf allen Ebenen in Jelineks *Winterreise* wider. Er kommt sowohl durch die dominierenden Thematiken, zustande, welche von verschiedenen Stimmen immer wieder aufgenommen und besprochen werden, als auch durch die intertextuellen Übernahmen aus Müllers/Schuberts Prätext, die ebenso über den ganzen Theatertext hinweg immer wieder in variiert Form erscheinen. Doch auch strukturell gesehen gibt es bei Jelinek einzelne Elemente, in diesem Fall Wörter, welche das Kreisen in Schuberts Liederzyklus wiedergeben. So kreisen verschiedene Wörter um ein Motiv oder ein einzelner Begriff wird mehrmals variiert und mit anderen Begriffen kombiniert, wodurch auch in Jelineks Theater-

²¹⁹ Kreuels, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*, S. 54.

²²⁰ Feil, Arnold: Franz Schubert, S. 101.

text keine dynamische Tendenz zu erkennen ist, sondern eher ein Kontinuum aus Wörtern und Motiven.

Bei der Betrachtung der verschiedenen Dimensionen der *Winterreise* von Elfriede Jelinek sowie der Verbindungen zu Müllers/Schuberts Prätext und Schuberts Komposition ist daher eine kreisförmige Bewegung auf allen Ebenen zu erkennen. Dies bringt wiederum den Effekt einer Nichtsgewissheit mit sich, den Jelinek eigentlich nur anderen Künstler/innen zuschreibt, darunter auch Franz Schubert. Da jedoch in dem von Jelinek verfassten Theaterstück weder inhaltlich noch strukturell etwas gewiss zu sein scheint, kann auch dieser als ein nichtsgewisses Werk verstanden werden. Diese Tatsache kann nur in Verbindung mit Müllers/Schuberts Werk erkannt werden, da dieses als Grundlage und Ursprung des Jelinek'schen Texts fungiert. Erst durch die Betrachtung des Werks von Müller/Schubert und die Anerkennung der Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Versionen der *Winterreise* ist ein Verständnis des Gesamtwerks der Jelinek'schen *Winterreise*, einer Reise im Stillstand²²¹, möglich, in welcher Musik und Sprache miteinander verbunden sind und einander ergänzen.

²²¹ vgl. Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich.

SIGLENVERZEICHNIS

Die hier angeführten Werke sind Texte von Elfriede Jelinek. In Siglen werden die Texte der Autorin angegeben, welche Untersuchungsgegenstand der Arbeit sind. Die genauen Angaben sind im Literaturverzeichnis vorzufinden.

KL = *Die Klavierspielerin*

MA = *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*

WI = *Winterreise*

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³⁹2007.

Jelinek, Elfriede: Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²2004.

Jelinek, Elfriede: Winterreise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²2012.

Sekundärliteratur

Texte von Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: Das Fallen. Die Falle. www.elfriedejelinek.com (29.03.14).

Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich. Dankesworte zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 für 'Winterreise'. www.elfriedejelinek.com (23.03.2014).

Jelinek, Elfriede: Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. Hg. von Jelinek, Elfriede und Brigitte Landes. München: Goldmann 1998.

Jelinek, Elfriede: Die Komponistin. Wortmaterial in den Kompositionen Jüngers. In: Henze, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Frankfurt am Main: Fischer 1990. (Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik IV.), S. 211-218.

Jelinek, Elfriede: Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ¹¹2004.

Jelinek, Elfriede: Musik und Furcht. Einige Überlegungen zu "Inseln" von Olga Neuwirth. www.elfriedejelinek.com (29.03.2014).

Jelinek, Elfriede: Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. In: Brusatti, Otto (Hg.): Schubert 97. Aus Heliopolis – Nachtviolen – Wasserfluth. Kathalog zur Jubiläumsausstellung 200. Geburtstag Franz Schubert. Köln: Böhlau 1997. S. 156-157.

Jelinek, Elfriede: Die Zeit flieht. www.elfriedejelinek.com (23.03.2014).

Jelinek, Elfriede: Zu Franz Schubert. www.elfriedejelinek.com (10.01.2014).

Sekundärwerke

Bachmann, Ingeborg: Werke. 4 Bände. Hg. von Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum u.a. München: Piper 1978.

Caduff, Corina: Vertrieben aus Zugehörigkeit. Jelineks *Winterreise* (2011). In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens 2011. S. 25-40.

Degner, Uta: Biographische Aspekte künstlerische Kontexte. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 2-8.

Dittrich, Marie-Agnes: Winterreise. In: Dürr, Walther und Andreas Krause (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel: Bärenreiter 1997. S. 239-256.

Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992.

Feil, Arnold: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise. Stuttgart: Reclam 1975.

Fischer-Dieskau (Hg.): Texte deutscher Lieder aus drei Jahrhunderten. München: Deutscher Taschenbuch Vlg 1968.

Hayer, Björn: Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden. (Anti-)Identitäten in Elfriede Jelineks „Winterreise“ und Wilhelm Müllers „Die Winterreise“. Marburg: Tectum 2012.

Henze, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Hg. von Brockmeier, Jens. München: Deutscher Taschenbuch Vlg 1976.

Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard und Paul Pechmann (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl Vlg 2003. S. 189-207.

Janke, Pia: Jelinek und die Musik. In: Müller, Sabine und Catherine Theodorsen (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008. (Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 2), S. 271-285.

Janke, Pia: Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 228-236.

Kecht, Maria-Regina: er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer, Winterreise. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 167-174.

Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherungen an ihren Vater. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens 2011. S. 41-57.

Kreuels, Hans-Udo: Schuberts Winterreise. Ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation. Die Winterreise von Wilhelm Müller und Franz Schubert. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.

Leroux, Georges: Wanderer. An Essay on Franz Schubert's Winterreise. In: Queen's Quarterly. The Artist in Winter 118/4 (2011), S. 497-515.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler ⁵2013.

Schroeder, David: Our Schubert. His Enduring Legacy. Lanham: The Scarecrow Press 2009.

Spörl, Uwe: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh ²2006.

Vogel, Juliane: Intertextualität. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 47-55.

Internetquellen

Elfriede Jelinek „Winterreise“. Burgtheater Wien. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1375107 (30.03.2014).

Interview with Elfriede Jelinek by freelance journalist Marika Griehsel in November, 2004. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-interview_mailge.html (30.03.2014).

Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004. Elfriede Jelinek. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/ (23.03.2014).

Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? <http://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456> (30.03.14).

Abbildung

Buchcover *Winterreise*. Agentur Anzinger – Wüschner – Rasp. München.
<http://www.agentur-awr.de/projekte/rowohlt/buchcover-20092010/> (26.04.2014).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ANHANG

1. Abstract

Im Jahr 2011 veröffentlichte Elfriede Jelinek das Theaterstück *Winterreise*. Der Titel des Texts scheint nicht zufällig gewählt, sondern stellt einen Verweis zu Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise* dar, welcher wiederum auf Wilhelm Müllers gleichnamigen Gedichtzyklus basiert. Dies ist jedoch nur der erste von vielen Bezügen zu Müllers/Schuberts Werk. Auch wenn Jelinek in ihrem Text aktuelle Themen und Vorfälle bearbeitet, wie beispielsweise den Bankenskandal der Hypo Alpe-Adria oder das Medienspektakel um die Befreiung Natascha Kampuschs, ist ihre *Winterreise* dennoch von zahlreichen Verflechtungen zu Müllers/Schuberts *Winterreise* durchzogen.

In dieser Arbeit sollen all jene Verbindungen zwischen Müllers/Schuberts Gedicht-/Liederzyklus und Jelineks Theatertext aufgezeigt und interpretiert werden, um verständlich zu machen, wie viele und enge Verknüpfungen es zwischen dem Werk Müllers/Schuberts und Jelineks gibt. Dazu werden einerseits intertextuelle Bezüge zum Prätext analysiert, welche sich wie ein roter Faden durch Jelineks dramatischen Text ziehen, und andererseits verschiedene Thematiken, die einen Schwerpunkt in Jelineks aber auch in Müllers/Schuberts *Winterreise* darstellen, aufgearbeitet. Zudem wird auf strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Schuberts und Jelineks *Winterreise* eingegangen, denn, auch wenn es sich bei dem einen Werk um ein musikalisches und bei dem anderen um ein dramatisches Stück handelt, weisen die beiden dennoch strukturelle Ähnlichkeiten auf.

Dabei kann festgestellt werden, dass es sowohl in Müllers/Schuberts Gedicht-/Liederzyklus als auch in Jelineks Theatertext weder auf inhaltlicher noch auf struktureller Ebene ein Fortschreiten bzw. eine Entwicklung gibt, sondern eine kreisförmige Bewegung um einzelne Motive und Elemente der Werke gegeben ist. Bei Müller/Schubert drehen sich einerseits die Gedanken des Wanderers nur um sich selbst und andererseits ist auch in Bezug auf den musikalischen Aufbau kein Zustreben auf einen Höhepunkt zu erkennen, sondern die Musik kreist immer wieder um dieselben Themen und Motive und variiert diese. Bei Jelinek gibt es ebenso auf inhaltlicher Ebene keine konventionelle Entwicklung der Handlung, sondern die unterschiedlichen Figuren, welche in den einzelnen Szenen am Wort sind, setzen sich alle mit ähn-

lichen Themen und Problemen auseinander. Doch auch strukturell gesehen ist in Jelineks *Winterreise* ein Kreisen um intertextuelle Motive, aber auch um einzelne Wörter zu erkennen, welche immer wieder aufgenommen und im Laufe des Werks variiert werden.

Dieses Kreisen um einzelne Elemente in Müllers/Schuberts und Jelineks *Winterreise* bringt den Effekt einer Nichtsgewissheit mit sich, den Jelinek zwar nur anderen Künstler/innen zuschreibt, der jedoch auch ihr eigenes Werk definiert. Erst durch die Betrachtung von Müllers/Schuberts Werk und den Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Versionen der *Winterreise* ist ein Verständnis der Jelinek'schen *Winterreise* möglich, welche ein ebenso nichtsgewisses Werk wie die Kompositionen Schuberts darstellt.

2. Lebenslauf

Name: Cornelia Wech

Geburtsdatum: 16.04.1990

Geburtsort: Wien

1996 - 2000 Volksschule Prießnitzgasse 1

2000 - 2008 Realgymnasium Schulschiff, Bertha v. Suttner

2008 - 2014 Lehramtsstudium an der Universität Wien, Fächer Deutsch und Englisch

Sep. 2011 - Feb. 2012 Auslandsemester an der University of Aberdeen, Schottland