

Jelinek und die Musik

Pia Janke

Die Begründung der Schwedischen Akademie, Elfriede Jelinek den Literaturnobelpreis 2004 zu verleihen, lautete auf Deutsch folgendermaßen:

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 enthüllen¹.

Kaum jemand, jedenfalls in Österreich nicht, hat sich mit dieser Begründung auseinandergesetzt. Vielmehr war man, jedenfalls in Österreich, mit einer an Hysterie grenzenden Euphorie bemüht, die „österreichische Nobelpreisträgerin“ für sich zu beanspruchen, Erinnerungstafeln in Jelineks Geburtsort Mürzzuschlag anzudenken, JugendfreundInnen ausfindig zu machen, die von der „Elfi“ Erstaunliches (und vor allem Banales) zu berichten wussten, oder aber neue Reimversionen von „Jelinek“ auf „Dreck“ zu finden und, nachdem endlich ausländische Zeitungen wie *Der Spiegel*, *Die Zeit* oder der *Osservatore Romano* über Jelinek hergezogen waren, offen Bedenken über die Vergabe eines so bedeutenden Preises an eine Kommunistin und Pornografin zu äußern.²

Dabei bezog sich die kurze, aber verdichtete Begründung der Schwedischen Akademie ausschließlich auf Jelineks Schreiben und stellte formelhaft eine Charakterisierung sowohl ihrer Spracharbeit als auch der Intention, die damit verfolgt wird, dar. „[F]ür den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen“ – vor allem der erste Teil der Begründung ist es wert, näher untersucht zu werden. Denn er suggeriert ein grundlegendes Kompositionsprinzip von Jelineks Werk, die Schwedische Akademie bezieht sich auf einen *musikalischen* Fluss von Stimmen und Gegenstimmen.

1 <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/press-d.html>.

2 Vgl. Pia Janke, *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien 2005.

Sie spricht damit etwas an, was zwar in der Jelinek-Forschung schon lange ein Stereotyp ist, jedoch bis heute nicht wirklich diskutiert wurde: die besondere Affinität von Jelineks Werk zur Musik, die besondere Verwandtschaft ihrer schriftstellerischen Arbeit zum Komponieren. „Jelinek und die Musik“ – dieses Thema birgt eine Fülle von Aspekten und Bezügen, die auch häufig biografistisch ausgeschlachtet werden.³ So weiß man von Details der überfordernden musikalischen Ausbildung von frühester Kindheit an,⁴ listet immer neu die Instrumentenklassen und musikalischen Fächer auf, die Jelinek – auf Drängen der ehrgeizigen Mutter – an der Musikschule Alsergrund und von 1960 bis zur Orgelabschlussprüfung 1971 am Wiener Konservatorium zu belegen hatte und versucht sich in pseudo-biografischen Interpretationen von Werken wie *Die Klavierspielerin*. Doch diese vereinnahmenden Annäherungen müssen zwangsläufig scheitern, verbleiben sie doch im Bereich der Mythenfortschreibung einer Autorin, die durch den Verzicht auf Leben zur Musik – und damit zur Kunst gekommen wäre. Zur eigentlichen Werkinterpretation tragen sie nichts bei.

Werkbezogen ist hingegen ein weiteres Stereotyp – und auf dieses bezieht sich auch die Schwedische Akademie –, das sich in der Jelinek-Forschung eingenistet hat. So gibt es kaum noch Untersuchungen von Jelineks Spracharbeit, die ohne den Hinweis auskommen, Jelineks Texte wären quasi-musikalischen Verfahren verpflichtet, sie wären als Sprachpartituren zu klassifizieren, die sich als ein kontrapunktisches Netz (ideologiehaltiger) Sprachpartikel konstituierten. Auch Jelinek selbst wird nicht müde, ihre Spracharbeit als Form eines kompositorischen Umgangs mit dem Wort-Material zu beschreiben und sich selbst als Komponistin zu bezeichnen. Es fehlt jedoch bislang eine substanzielle Fundierung dieser These, wobei auch die methodologischen Grundlagen dafür nicht wirklich vorhanden sind – und möglicherweise auch gar nicht zu finden sind. Denn die Übertragbarkeit musikalischer Begriffe auf die Literatur ist prekär, handelt es sich doch um zwei aufeinander bezogene, aber nie analog zu setzende Medien. Gibt es zwar fließende Übergänge zwischen Sprache und Mu-

3 Vgl. zuletzt Verena Mayer u. Roland Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Reinbek bei Hamburg 2006.

4 Vgl. etwa Elisabeth Spanlang, *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*, Wien 1992, 18.

sik, so z.B. im klanglichen Bereich, wie auch vergleichbare Elemente, wie z.B. rhythmische und syntaktische Verläufe, so muss doch eine Beschreibung des ‚Musikalischen‘ eines literarischen Werkes im Bereich des Metaphorischen verbleiben. Oder es wird der Versuch einer Übertragung unternommen, indem musikalische Formen wie Variation, Fuge oder Rondo auf literarische Werke appliziert werden, wie das etwa bei Thomas Bernhards Prosawerken üblich wurde.

Im Fall von Elfriede Jelinek lässt sich mit solchen Übertragungen wenig anfangen. Könnte man eventuell auf frühe Werke, auf manche Gedichte oder Passagen in *Die Liebhaberinnen*, noch unter Umständen serielle Strukturen projizieren, so sind die späteren Werke dafür weitgehend ungeeignet. Hier wäre das ‚Musikalische‘, wenn es denn so etwas überhaupt gibt, primär in der Mikrostruktur der Texte aufzuspüren, etwa in den Aktivierungsformen des klanglichen Potenzials der einzelnen Sprachartikel oder in der Fortführung und Brechung des lautlichen Materials. Ob diese Verfahren aber nicht eher mit dem Begriffsinventar der Rhetorik zu beschreiben sind – diese Frage muss in diesem Zusammenhang auch gestellt werden.

Einfacher wäre es, Jelineks wirkliche Kompositionen, von denen bislang kaum etwas bekannt ist, zu charakterisieren. Drei Lieder gibt es von ihr,⁵ wobei das Lied *Klage für Sopran und Klavier* aus dem Jahr 1965, basierend auf einem Gedicht der Autorin von 1964, erst 2006 im Rahmen des Wiener Symposiums *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. *Mediale Überschreitungen der Öffentlichkeit* präsentiert wurde. Die beiden anderen wurden aufgeführt, so die auf einem Text von François Villon beruhende *Ballade von Villon und seiner dicken Margot* und das Lied für Sopran und Klavier *meine liebe*, das auf einem weiteren Gedicht Jelineks basiert⁶ und mit 4.2.1966 datiert ist. Erzeugt dieses Gedicht mit seinen Naturchiffren eine märchenhaft-symbolistische Aura, beschreibt es das Nichtbegreifen und die Fragen eines Ichs, das sich an ein unfassbares Du verliert („alles gold/ an deiner hand/ bin ich... [...] ich kenne/ deinen leeren hände/ nicht...“⁷), so vermitteln

5 Vgl. Pia Janke, *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Wien 2004, 176-180.

6 elfriede jelinek, *ende. gedichte 1966-1968. mit fünf zeichnungen von martha jungwirth*, Schwifting 1980, 36.

7 Ebd., 36.

die im Raum schwebenden Klänge des Liedes eine Atmosphäre von existenzieller Fremdheit.

Mit der Funktion von Musik und ihrer Bestimmung hat sich Jelinek wiederholt essayistisch auseinandergesetzt.⁸ So existieren von ihr nicht nur Beiträge, die sich auf das aktuelle Musikgeschehen beziehen (wie etwa ihre Würdigung des Zeitflussfestivals der Salzburger Festspiele⁹) bzw. die auf die prekäre soziale Lage zeitgenössischer KomponistInnen verweisen,¹⁰ und solche, in denen sie ihre eigene musikalische Ausbildung und Sozialisation reflektiert (wie etwa der Text über ihren Orgellehrer Leopold Marksteiner¹¹ oder der über ihren verstorbenen Freund Wilhelm Zobl¹²), sondern auch Aufsätze, in denen sie anhand von konkreten KomponistInnen das Verhältnis von Musik und Sprache und die Wirkungsweisen der Musik zu bestimmen versucht.

Es sind vor allem zwei Künstlerinnen, anhand derer Jelinek Grundsätzliches reflektiert – Patricia Jünger und Olga Neuwirth, zwei Komponistinnen, mit denen sie auch selbst wiederholt zusammengearbeitet hat. Ein zentraler Aspekt ist hier, dass es sich um Frauen handelt, die eine Grenzüberschreitung wagen, indem sie in den männerdominierten Bereich der Musik eindringen. Diese Selbst-Anmaßung wird von Jelinek in ihrem Essay über Patricia Jünger, der den Titel *Die Komponistin* trägt, thematisiert.¹³ Wird darin einerseits die Musikgeschichte als das künstlerische Feld beschrieben, in dem der Ausschlussvorgang, also die Verweigerung, der Frau schöpferische Kraft zuzugestehen, am gewaltsamsten ist, so wird andererseits auch eine Definition der Musik vorgenommen: „reinste, gläsernste Abstraktion von allen“ wäre sie – und deswegen immer nur dem männlichen Bereich zuge-

8 Vgl. Janke, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 5), 255-259.

9 Elfriede Jelinek, *Der Fluß-Galopp*, in: Hans Landesmann u. Gerhard Rohde, Hg., *Salzburger Festspiele 1992 – 2001*, Wien 2001, 144-147.

10 So der Beitrag über Olga Neuwirth mit dem Titel *Rund, handlich, einfach zum Reinbeißen – so will man hierzulande Mozart*, in: *Die Presse* vom 1. Dezember 1995.

11 Elfriede Jelinek, *Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*, in: Andreas Vejvar, Hg., *Siebzig. Felicitazioni. Festschrift für Professor Leopold Marksteiner*, Wien 1999, 9-13.

12 Elfriede Jelinek, *Über einen toten Freund*, in: *Informationen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Mai/Juni 1991.

13 Elfriede Jelinek, *Die Komponistin. Über Patricia Jünger*, in: *Emma*, 1987, H. 7, 33-36.

schrieben worden. Jelinek verweigert in ihrem Essay eine biografische Darstellung Jüngers mit folgender Begründung: „Ich lasse Sie nicht am Leben, an der Biographie dieser Künstlerin teilhaben, damit Sie nicht an ihrem Leben teilhaben können.“¹⁴ Dass diese Verweigerung bei Jünger möglich ist, wäre, so Jelinek, ein „Fortschritt“¹⁵, denn nicht lebensgeschichtliche Details wie die Bezogenheit einer Frau auf ein männliches Genie wären bei Jünger das Erzählenswerte, sondern ihre Werke, also das, was sie selbst geschaffen hat.

In der Beschreibung von Jüngers Musik greift die Autorin einen Topos auf, der für Jelineks Interpretation von Musik grundsätzlich charakteristisch ist: „Die Zeit vergeht, und in der Musik hört man ihr zu, wie sie vergeht. Patricia will, daß nichts vergeht, sie will der Zeit ihre Spur aufzwingen, damit nichts vergessen sein soll.“¹⁶ Jelineks Bestimmung der Musik als Hörbarkeit eines Zeitverlaufs – eine Definition, die sie auch in ihrem Essay über ihren Orgellehrer Leopold Marksteiner gibt –, wird in der Beschreibung von Jüngers kompositorischer Arbeit aus feministischer Perspektive spezifiziert: Die komponierende Frau will mit ihrer Musik Spuren legen, indem sie dabei verschwindet und zugleich immer wieder auftaucht. Die Existenz der künstlerisch produktiven Frau wird von Jelinek hier, wie in anderen Werken auch, als vampiristische Existenz kenntlich gemacht.

Die grundsätzliche Dialektik von An- und Abwesenheit durch und in der Musik wird von Jelinek auch in anderen Musik-Essays thematisiert. Die Selbst-Enteignung und das fundamentale Fremd-Werden, die sich durch das Erzeugen und das Hören von Musik einstellen, beschreibt Jelinek in komplexer Form in ihrem Essay über Franz Schubert *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen*, den sie anlässlich der Wiener Ausstellung *Schubert 97* (1997) für den Katalog verfasste.¹⁷ Schubert wird für sie zum Komponisten, dessen Musik zwar da zu sein scheint, jedoch nicht sich selbst meint und den Hörer, der seiner selbst sicher zu sein scheint, enteignet. Der Kategorie der Zeit, die Jelinek der Mu-

14 Ebd., 34.

15 Ebd., 34.

16 Ebd., 33.

17 Elfriede Jelinek, *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen*, in: Otto Brusatti, Hg., *Schubert 97: Aus Heliopolis – Nachtviolen – Wasserfluth. Katalog zur Jubiläumsausstellung 200. Geburtstag Franz Schubert*, Köln 1997, 156-157.

sik zuspricht, ist in Schuberts Musik die Kategorie des Raumes abhanden gekommen – und mit dem Raum auch alle Dinge dieses Raumes. Was Schuberts Musik in Jelineks Deutung also ausmacht, ist die Eigenschaft, das zu erzeugen, was fehlt bzw. die Fähigkeit, das Fehlen – und damit die Abwesenheit von Identität – zu offenbaren.

Ein Sprechen über Musik findet auch in Jelineks Prosatexten statt. In ihnen ist dieses Sprechen, wie z.B. in *Die Klavierspielerin*, primär Ausdruck kleinbürgerlicher Aufstiegsfantasien. Hier sind es die Protagonisten, die über Musik reden, um durch ihr (klischiertes) Wissen zu manifestieren, dass sie einer höheren als der eigenen Klasse zugehören. Musik als der Bereich der Kunst, welcher der klein- und großbürgerlichen Welt ihren schönsten Schein gibt – diese Musik findet sich nicht nur in *Die Klavierspielerin*, sondern auch in Jelineks *Lust*. Hier hält sich der Direktor der Papierfabrik einen Werks-Chor, der die auf Macht und Ausbeutung beruhende Arbeitswelt zu transzendieren hat, während seine von ihm sexuell ausgebeutete Frau die Arbeiterkinder mit dem Orff-Schulwerk traktiert. In diesen Romanen werden Musik und Musikausübung sozial verortet. Sie sind Medien der Protagonisten, ihre (neue) Klassenzugehörigkeit zu dokumentieren oder aber ihre sublimierte Potenz zu demonstrieren.

In die Sprache dieser Werke hat Jelinek immer wieder Floskeln und Partikel von Texten aus der Vokalmusik eingearbeitet und in der für ihren Umgang mit vorgegebenem Sprachmaterial typischen Weise verformt, weitergeführt oder verfremdet. Einzelne Zitate, insbesondere aus Schuberts Liedern und Liedzyklen, werden z.B. in *Die Klavierspielerin* oder im Theaterstück *Das Werk* – hier vor allem aus Schuberts *Die schöne Müllerin* – aufgegriffen und in die Textur einbezogen, wobei Verse, Versteile, Wörter und Begriffsfelder neu kontextualisiert werden. Jelineks Theaterstück *Der Wanderer*, der dritte Teil der Trilogie *Macht nichts*, greift das gleichnamige Schubert-Lied auf, wobei immer wieder Elemente und Partikel des Prätextes auftauchen und den Grundrhythmus des Textes mitbestimmen. Auf diese Weise werden die Suche des Wanderers nach seinem „Land“ – „O Land wo bist du.“¹⁸ – und das Herumirren wie das Sich-Abhandenkommen des Vaters miteinander verschränkt.

18 Elfriede Jelinek, *Macht nichts*, Reinbek bei Hamburg 1999, 56.

Auch die beiden anderen Teile von *Macht nichts*, *Erkönigin* und *Der Tod und das Mädchen I*, beziehen sich in ihren Titeln auf Schubert-Lieder. Die Titel geben nicht nur die Grundatmosphäre der Texte vor, sondern beschwören auch bestimmte Figuren, die in den Texten als Widergänger auftauchen, so als ob sie nicht sterben könnten. Während Schuberts *Erkönigin* bei Jelinek in einer an der Macht partizipierenden Burg-Schauspielerin, die auch nach ihrem Tod Gewalt über ihr Publikum ausübt, wiederaufersteht, tauchen in *Der Tod und das Mädchen I* der Tod und das den Tod um Gnade anflehende Mädchen auf und werden im Aufeinandertreffen von dominantem (Schöpfer-)Mann und (sich unterwerfender) Frau gespiegelt. Jelinek hat diese Konstellation in fünf Variationen gestaltet (*Der Tod und das Mädchen I-V*).

Der Tod und der Mädchen II, das die Erweckung Dornröschens durch den (Todes-)Kuss des Prinzen als Fixierung der Frau durch den Mann interpretiert, hat Jelinek für Olga Neuwirth und den Choreographen Bernd R. Bienert verfasst. Als Ballett mit Tonband wurde es in Kooperation mit dem Saarländischen Staatstheater bei der Expo 2000 in Hannover uraufgeführt.¹⁹ Ein Text, der von seinem Titel her auf ein vokalmusikalisches Werk bezogen ist, wird also kompositorisch weiterbearbeitet. Nicht um eine Vertonung im herkömmlichen Sinn ging es Olga Neuwirth, sondern um eine Schaffung von Räumen um den Text herum. In Zusammenarbeit mit dem *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe* wurde ein Tonband produziert. Sprach- und Klangpassagen – auch solche, die durch eine von Gottfried Hüngsberg programmierte Computerstimme generiert wurden – überlagern einander, Klänge und Stimmen wechseln einander ab, Naturgeräusche dringen ein. Olga Neuwirth hat ihren Umgang mit Jelineks Text so charakterisiert: „Die Musik befrachtet die Wörter meistens nicht mit Bedeutung, sondern höhlt sie eher aus, macht sie auch an einigen Stellen unverständlich.“²⁰

Eine Bearbeitung des Themas Jelinek und die Musik erschöpft sich also nicht in einer Analyse, die das ‚Musikalische‘ der Texte aufzuspüren sucht oder in einer Betrachtung von Jelineks essayistischen

19 Vgl. Janke, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 5), 197-198.

20 Schriftliches Interview mit Olga Neuwirth, gegeben am 18.05.2000, zu lesen auf: [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$1361](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$1361).

Auseinandersetzungen mit Musik. Will man dem Gegenstand gerecht werden, muss man auch die motivische Verarbeitung von Musik und Musikausübung in den literarischen Texten darlegen und auf die intertextuellen Verweise eingehen. Und man muss sich, als weiteres Bezugsfeld, mit den musikalischen Verarbeitungsformen von Jelineks Texten durch andere KünstlerInnen auseinandersetzen. Zu fragen ist hier im speziellen, was KomponistInnen gerade an Jelineks Texten interessiert bzw. wie sie mit diesen Texten umgehen.

Neben Komponisten wie Burkhard Stangl, Michael Taggatz²¹ und zuletzt Bruno Strobl (*Memento für Kaprun*) und Komponistinnen wie Patricia Jünger²² und Mia Zabelka²³ ist es vor allem Olga Neuwirth, die sich bereits mehrmals mit Texten Jelineks kompositorisch auseinandergesetzt hat, wobei die Gattungsgrenzen zwischen Hörspiel, Hörstück, Video, Film, Performance, Ballett und Oper aufgelöst sind bzw. aus den einzelnen Genres neue, intermediale Formen entstehen. Jelineks Texte geben dazu das Sprachmaterial, mit dem frei umgegangen wird. Neuwirth selbst hat auf Analogien zwischen ihrem und Jelineks ästhetischen Verfahren hingewiesen und Jelineks Art hervorgehoben, „ganz anders mit der Umgangssprache umzugehen, um eine künstliche Sprache zu schaffen, oder Klischees aus der Alltagswelt zu verwenden, um sie ironisch zu verzerren und zu persiflieren“²⁴. Es ist also nicht nur die „Musikalität ihrer Sprache“²⁵, die Neuwirth an Jelinek fasziniert, sondern auch das Ausgreifen von Floskeln und Schablonen, die, indem sie bearbeitet, fragmentiert, isoliert, persifliert, ironisch verfremdet werden, ein neues, ungewohntes Assoziationspotenzial freisetzen bzw. in ihrer ideologischen Substanz zur Kenntlichkeit entstellt werden. Im ironischen Aufbrechen festgefahrener Strukturen

21 Vgl. Janke, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 5), 360-365.

22 Von Patricia Jünger stammen auf Texte Jelineks *Muttertagsfeier* oder *Die Zerstückelung des weiblichen Körpers* und *Heller Schein*. Jünger hat auch *Die Klavierspielerin* bearbeitet und die Musik zum Hörspiel *Erziehung eines Vampirs*, das auf Jelineks Stück *Krankheit und Moderne Frauen* beruht, komponiert.

23 Von Mia Zabelka existiert *ende. Drei Gedichte von Elfriede Jelinek für Sopran und Klavier und ein Vorspiel*, das 1987 in der Alten Schmiede in Wien uraufgeführt wurde. Vgl. Janke, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 5), 60.

24 Reinhard Kager, *Ausgefranzte Ränder, stiebende Partikelchen. Gespräch mit Olga Neuwirth*, in: Programmheft *Zeitfluß*, Salzburger Festspiele 1995, 65.

25 Ebd., 65.

besteht eine wesentliche Übereinstimmung des literarischen und des kompositorischen Anliegens von Jelinek und Neuwirth.

Die Komponistin hat für ihre Hörstücke und Opern dramatische Texte (*Raststätte*, *Ein Sportstück*, *Der Wald*) und ein Hörspiel von Jelinek verwendet. In der Adaption des Materials wird die Struktur dieser Texte aufgebrochen, werden die bei Jelinek ausformulierten Sätze und Repliken an zentralen Stellen zu Satzketten und abgerissenen Wörtern deformiert – wie z.B. in der Oper *Körperliche Veränderungen*, die auf Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* basiert. Der von Jelinek exponierte Prozess einer allmählichen Demontage sprachlicher Schablonen wird von Neuwirth radikalisiert.

In anderen Werken Neuwirths wiederum werden Monologe Jelineks miteinander kombiniert, parallelgesetzt und enggeführt (*Elfi und Andi*) oder die Sprachlaute der Texte isoliert und als Klänge weiterentwickelt (*Der Wald*). Ein weiteres Werk, in dem eine Vorlage Jelineks verarbeitet wird, ist *Aufenthalt*, das auf Jelineks *Raststätte* beruht und dessen Uraufführung 1995 in Stuttgart stattfand. Von diesem Stück wurde eine Videofassung konzipiert, welche die Mittel und Effekte dieses Mediums nutzt. Diese Fassung, die den Untertitel „Video-Oratorium für Sänger, Sprecher und Ensemble“ trägt und bis jetzt nicht realisiert wurde, fusioniert verschiedene filmisch-theatrale Folien und Techniken wie jene der Farce, der Slapstickkomödie, des Stummfilms und der Soap-Opera. Es wird mit Fotosequenzen und Computeranimationen gearbeitet, Texteinblendungen überlagern das Geschehen. Jelineks Texte bilden für all diese Werke das Ausgangsmaterial, das zu eigenständigen sprach-klanglichen Texturen verarbeitet wird, die in einem intermedialen Kontext stehen. Jelinek selbst arbeitete daran nicht mit, sondern stellte nur ihre Texte zur Verfügung.

Die Autorin experimentierte aber auch selbst wiederholt mit dem Medium Musik bzw. schrieb ihre Texte aus einem musikalischen Zusammenhang heraus. Sind Schlager, Songs, klangliche Verfremdungen und Überlagerungen von Stimmen ein konstituierender Bestandteil ihrer Hörspiele – hier arbeitete sie vor allem mit dem Komponisten Peter Zwetkoff zusammen –, so war sie auch an der Bearbeitung vorhandener musikdramatischer Werke beteiligt und schrieb Libretti für Opern und Ballette. Es handelt sich dabei um Texte, die einerseits für

eine Vertonung verfasst wurden, andererseits, indem sie auf bereits existierenden Libretti beruhen, vorhandene Dialoge und musikalische Nummern sprachlich und inhaltlich zu einem neuen dramatischen Text transformieren. So geht der Text *Der Tod und das Mädchen III* auf Helmina von Chézys Theaterstück *Rosamunde* zurück, zu dem Franz Schubert die Schauspielmusik komponierte. Für ein Konzert des *Deutschen Symphonie Orchester Berlin* destillierte Jelinek aus Chézys Stück einen monologischen Text, für den sie aus den Passagen der Hauptfigur, der Prinzessin Rosmunde, die nichts von der großen Welt wissen will, Verspartikel und sprachliche Wendungen herauslöste und weiterführte. Dieser monologische Text wurde im Berliner Konzert mit Schuberts Schauspielmusik kombiniert. In einem weiteren Arbeitsvorgang erweiterte Jelinek den ursprünglich monologischen Text um dialogische Passagen, für die sie aus der zentralen Konfrontation von Rosamunde und Fulvio, des an Rosamundes Stelle unrechtmäßig herrschenden Tyrannen, Textmaterial verwendete. Die Konfrontation, in der Fulvio die junge Prinzessin zur Liebe zwingen will, wird bei Jelinek zum Zwiegespräch des potenten Mannes mit einer Frau, die zwar zu schreiben, nicht aber zu leben vermag und sich dem Mann zugleich anbietet, verweigert und für sich Opferstatus beansprucht. Die märchenhafte Handlung der Rosamunde wird transformiert in eine (dialogische) Selbstbespiegelung und ironische Selbstdemontage einer am Leben und an der Liebe scheiternden Schriftstellerin. Diese zweite Fassung ist nicht mehr für eine Kombination mit Musik gedacht, sondern besteht als eigenständige Form und wurde als solche auch aufgeführt (*Der Tod und das Mädchen III – Rosamunde*).

Anders verhält es sich mit *Der tausendjährige Posten* oder *Der Germanist*, einer Oper, die bislang noch nie aufgeführt wurde. Dieses Stück basiert auf Franz Schuberts Singspielen *Der vierjährige Posten* und *Die Zwillingbrüder*. Irene Dische kombinierte die beiden Werke miteinander, und Elfriede Jelinek übertrug Disches englische Fassung ins Deutsche. Die Abfolge einiger musikalischer Nummern aus den Schubertschen Singspielen ist beibehalten, die zugrundeliegenden Werke sind so miteinander kombiniert, dass vor dem Finale des *Vierjährigen Postens* ausgewählte Nummern der *Zwillingbrüder* eingeschoben werden. Der musikdramatische Verlauf des *Tausendjährigen Postens* folgt also den Schubertschen Singspiel-Dramaturgien. Die Handlung

gen aber sind travestiert, wobei die ursprünglichen Vorgänge und Themen wie in einem Palimpsest aufscheinen.

Schuberts Singspiele zeigen das Einbrechen einer verdrängten, verstörenden Vergangenheit in eine scheinbar idyllische Gegenwart. Dische und Jelinek greifen diese Irritationen auf, um sie neu zu kontextualisieren. Die grundlegenden Figurenkonstellationen werden übernommen, die Handlung selbst jedoch wird mit dem realen Fall des Germanisten Hans Ernst Schneider zusammengebracht. Schneider, der zwischen 1938 und 1945 wissenschafts- und kulturpolitisch für die SS tätig war, hatte sich nach Ende der Nazi-Zeit eine neue Identität zugelegt. Als Hans Schwerte begann er eine neue Karriere als liberaler Literaturwissenschaftler, der es zum Rektor der Universität Aachen brachte und 1978 emeritierte. 1995 wurde seine Doppelexistenz durch Recherchen des niederländischen Fernsehens aufgedeckt. Die zentralen Themen der Identitätsdoppelung bzw. -leugnung wie der Einholung der erinnerungslosen Gegenwart durch die abgespaltene Vergangenheit, die in den Schubert-Singspielen aufscheinen, werden *Der Tausendjährige Posten* durch die Einschreibung der Schneider/Schwerte-Geschichte ideologisch neu fundiert und aktuell-politisch aufgeladen. Biedermeierliches Glück, das von Kriegsereignissen nichts mehr wissen will, und restaurative Behaglichkeit, welche die Nazi-Zeit verdrängt, überlagern einander, wobei die Idyllen der Schubert-Singspiele im neuen Kontext noch viel stärker als schöner Schein, der die vergangenen Gräuel zudecken soll, entlarvt werden. Problemfelder, die Jelinek auch in anderen Texten beschäftigen, wie die Verdrängungsmechanismen im Umgang mit der Nazi-Vergangenheit und die Verantwortung der Intellektuellen in dieser Zeit (man denke nur an ihre Auseinandersetzung mit Martin Heidegger oder Ernst Jünger), werden in *Der tausendjährige Posten* neu gestaltet. Zuspitzungen und komische Effekte ergeben sich durch die Mischungen und Brechungen der alten und der neuen Handlungsmomente.

Jelineks Aufgabe war es nicht nur, die von Irene Dische neu geschriebenen Dialoge zu übersetzen, sondern auch, die Texte der musikalischen Nummern zu adaptieren. Ein weiteres Verfahren im Umgang Jelineks mit Musik wird daran ablesbar: Auf vorgegebene musikalische Strukturen werden, ausgehend vom vorhandenen Text, neue Textpassagen verfasst. Auch rhythmische und klangliche Elemente

wie Versform und Reime werden aufgegriffen und fortgeführt, die musikalische Struktur bleibt unverändert.

Wird in diesem Stück die Singspiel-Dramaturgie bewusst beibehalten und dadurch eine alte Form des Musiktheaters neu aktiviert, so bezieht sich Jelinek auch in ihren Libretti auf die Traditionen und Konventionen der Oper. Das Spiel mit Gattungen, das Jelinek auch sonst in ihren literarischen Werken treibt, wird dabei zu einer ironischen Auseinandersetzung mit Formen und Elementen der traditionellen Nummern-Oper. Neben Texten für Tanztheaterstücke (*Unruhiges Wohnen, Ikarus*) gibt es von Jelinek bislang vier Libretti für Musiktheaterstücke: *Robert der Teufel*, *Bählamms Fest*, *Lost Highway* und *Der Fall Hans W.*. Diese Texte wurden zwar in Hinblick auf eine Vertonung verfasst, jedoch nicht darauf angelegt, musikalisch ‚verdoppelt‘ zu werden. Nicht um eine vordergründige musikalische Interpretation der Texte geht es, sondern um die Erzeugung eines Beziehungsgefüges von Ausdrucksformen, in denen der Text nur eine Schicht darstellt, die immer auch in Widerspruch zur Komposition geraten soll.

Bei *Robert der Teufel*²⁶ war es Jelineks Aufgabe, eine weststeirische Sage als Libretto einzurichten. Anlass war das von Hans Werner Henze geleitete 2. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 1985, das den Anspruch hatte, die lokale Jugend in einen kollektiven Kunstprozess einzubinden. Jugendliche sollten sowohl an der Texterstellung und Komposition als auch an der szenischen Realisierung beteiligt sein. „Den jungen Komponisten verständlich und brauchbar“²⁷, so sollte Jelineks Libretto sein, das war Henzes Anliegen. Jelinek formte aus der Sage aber kein unbeschwertes Musikstück für Kinder, sondern forcierte die in der Vorlage bereits angelegten sozialen Gegensätze und verlegte die Handlung aus dem märchenhaften Milieu in die Nachkriegszeit. Aus der Geschichte von Robert, der seinen Eltern vom Teufel gebracht wird und, um erlöst zu werden, sühnen muss – wobei die stumme Tochter des Königs zu Roberts Rettung wieder zum Sprechen findet –,

26 Elfriede Jelinek, *Robert der Teufel (Libretto)*. Beiheft der Musikfibel zum 2. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 14.-27. Oktober 1985. Hg. v. Kulturkreis Deutschlandsberg, steirischer herbst 1985.

27 Hans Werner Henze, *Einige Vorbemerkungen zum 2. Jugendmusikfest in Deutschlandsberg*, in: Musikfibel zum 2. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 14.-27. Oktober 1985. Hg. v. Kulturkreis Deutschlandsberg, steirischer herbst 1985, 7-10, hier 8.

wird bei Jelinek ein lustvolles Spiel mit dem Inventar von Sagen und Legenden, mit Geistern, Bösewichten, Räubern und Eremiten, die von ihr in eine kapitalistische Welt gestellt werden. Vor allem die Aspekte Armut und Ausbeutung werden in Jelineks Fassung in den Vordergrund gerückt: Robert trifft nun auf die Tochter des „Kaufhauskönigs“, des Direktors des Kaufhauses König, ein Waffenhändler, der Abfangjäger verkauft. Das Schweigen der Tochter ist bei Jelinek eine Rebellion gegen den Vater. Als „aktive Kämpferin gegen Militarismus, Profitmachertum und Kriegstreiberei“²⁸ wird sie sogar zur zentralen Figur der Oper. Ein Mädchen wird gezeigt, das sich nicht auf die Rolle der dienenden Hausfrau und Mutter reduzieren lässt, sondern bereit ist, sich zu wehren.

Der moralisierend-didaktische Anspruch, den Jelinek mit ihrer Neufassung der Sage verfolgt, ist in einer ironischen Struktur aufgehoben: Elemente der Sozialkolportage, des Kasperltheaters und der Slapstickkomödie mischen sich mit an Brecht orientierten epischen Elementen, die auf Komik, Desillusionierung und Distanzierung abzielen. Grundlegend für die dramaturgische Gestaltung ist das Aufgreifen traditioneller Opern-Formen, welche die musikalische Ausgestaltung präzise vorgeben. Musikalische Nummern wie (Sprech-)Chöre, Arien, Ensembles, Zwischenspiele und Ballette, Fixbestandteile der Operndramaturgie, werden von Jelinek sprachlich und dramaturgisch exponiert, unterschiedliche Formen des Singens durch ihre Textgestaltung evoziert, dialogische Passagen von zu singenden geschieden. Jelinek bezieht sich in ihrem Text ironisch auf das Formenrepertoire der Librettistik der deutschen Operntradition wie auch auf die dramaturgischen Verfahren epischer Musiktheaterformen eines Bertolt Brecht und Kurt Weill.

Diese „Kommunal-Oper in zwei Akten“, so der Untertitel, war Jelineks erste Auseinandersetzung mit der Gattung des Librettos. Für eine der jugendlichen KomponistInnen, die die Musik zu *Robert der Teufel* schrieben, verfasste Jelinek vierzehn Jahre später ihr zweites Libretto – für Olga Neuwirth. Auch in diesem Text, im Libretto zu *Bählammis Fest* (uraufgeführt bei den Wiener Festwochen 1999), bezieht sich Jelinek ein weiteres Mal ironisch auf die Konventionen der Oper.

28 Elfriede Jelinek, *Die Figuren in Robert der Teufel*, in: ebd., 52-54, hier 53.

Auch dieses Werk, das auf dem Theaterstück *Das Fest des Lamms* von Leonora Carrington basiert, zeigt keine illusionistische Welt, in der es autonome Subjekte gibt und große Gefühle herrschen. Die stilistisch vom Surrealismus und der schwarzen Romantik geprägte Atmosphäre von Carringtons Drama wird bei Jelinek verfremdet. Das Surreale und Bizarre, das bei Carrington noch, wenn auch bereits ironisch gebrochen, einer Illusionserzeugung diente, wird bei ihr in Distanz gerückt, indem den Bildern und Handlungssequenzen ihre Authentizität abgesprochen wird. Elemente aus Slapstickkomödien, TV-Serien, Grusel- und Stummfilmen geben nun die Folien für bestimmte Handlungsabschnitte ab und bilden die Versatzstücke medial produzierter Klischee-Welten. Einerseits wird dadurch die Geschichte als Fusion geläufiger Trivialmythen kenntlich gemacht, andererseits entsteht dadurch – unterstützt durch den Einsatz filmischer Sequenzen – ein komplexes Beziehungsgefüge von Figur und Folie, von Realität und Simulation, von Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigem.

Wie in vielen anderen Werken setzt Olga Neuwirth auch in *Bählamms Fest* die verschiedensten Medien ein – vorgegeben durch das Libretto von Elfriede Jelinek, die sich, wie sie es in einer Regiebemerkung formulierte, darum bemühte, das „Naturalistisch-Kitschig-Romantische“ aus Carringtons Drama durch „Elemente der Stilisierung“ „in den Griff zu kriegen“²⁹. Durch die Betonung der medialen Vermitteltheit, der Künstlichkeit des scheinbar Natürlichen, wird von Jelinek die Subjekthaftigkeit der Figuren problematisiert und dadurch auch das Gefühlspathos der traditionellen Oper in Frage gestellt. Die großen Themen der Opernliteratur, „Einsamkeit, Sehnsucht und Abschied“³⁰, die Olga Neuwirth in Notizen zum Werk erwähnt, scheinen auf diese Weise zwar im Stück auf, werden aber zugleich ironisiert. So wird in *Bählamms Fest* auch die Gattung Oper selbst zu einer Folie, die im Stück aufscheint – eine Gattung, auf die sich Jelinek und Neuwirth zwar immer wieder in Zitaten und Verweisen berufen, die sie jedoch zugleich auch in ihren stilistischen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aufbrechen und erweitern.

29 Elfriede Jelinek, *Bählamms Fest*, in: booklet zur CD-Produktion Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*, KAIROS 2003.

30 Programmheft der Wiener Festwochen zu *Bählamms Fest*, 7.

Die letzte Zusammenarbeit zwischen Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth war das „Musiktheater“ *Lost Highway*, das auf dem Drehbuch des Films von David Lynch und Barry Gifford beruht.³¹ Das Libretto benutzt den Text des Original-Drehbuchs und ist in englischer Sprache, wobei eigens für das Libretto geschriebene Passagen von Jelinek auf Deutsch verfasst und von P. J. Blumenthal ins Englische übersetzt wurden. Dieses Werk ist die bislang komplexeste Form von Jelineks und Neuwirths Zusammenarbeit. Das Stück ergibt sich aus der Interaktion der unterschiedlichsten Ebenen, von Bühnenraum und Video-Projektion, von Narration und Nicht-Narrativem, von Live-Gespieltem und Aufgenommenen.

Bei einer Bestandsaufnahme des Themas Jelinek und die Musik lässt sich also eine Vielzahl von Beziehungsfeldern feststellen, die es im Einzelnen noch genauer zu untersuchen gilt. Will man das gesamte Spektrum fassen, muss man sich auf Werke und Bereiche einlassen, die bislang von der Jelinek-Forschung übersehen wurden. Ein interdisziplinäres Vorgehen ist in diesem Zusammenhang unerlässlich. Sich nur auf die hinlänglich bekannten literarischen Texte Jelineks zu stützen, greift zu kurz. Will man alle Formen der Interaktion und Kombination von Text und Musik darlegen, muss man sich auch mit Jelineks Libretti beschäftigen und die von anderen KünstlerInnen vorgenommenen musikalischen Verarbeitungen ihrer Texte einbeziehen, wobei nicht nur eine Analyse des Verhältnisses von Textebene und musikalischen Strukturen von Nöten ist, sondern auch eine genaue Beschreibung des Spiels mit tradierten Gattungen, Mustern und Formen.

31 *Lost Highway* (1996), Buch: David Lynch, Barry Gifford; Regie: David Lynch; Produktion: CiBy 2000, Asymmetrical Production. Die Uraufführung von Jelineks und Neuwirths Fassung fand im Rahmen des steirischen Herbstes am 31.10.2003 in der Helmut-List Halle in Graz statt.