

Variationen des Stillstehens

Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*

Gespräch zwischen Birgit Lodes und Monika Meister

Monika Meister: Aus den Gesprächen im Rahmen unserer Arbeitsgruppe haben sich einige überraschende Überlegungen ergeben. Überraschend deshalb, weil wir bislang nicht wussten, dass musik- und theaterwissenschaftliche Felder sich in einem Text so vielfach überschneiden. Jelineks Theatertext *Winterreise* ist 2011 erschienen und in acht Teile gegliedert. Es gibt keine zugeordneten Redeinstanzen, und der Text wechselt zwischen Ich- und Wir-Monologen. Hineingewoben sind Zitate aus der *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert. Wir möchten Ihnen zu Beginn einen Ausschnitt aus der Uraufführungsinszenierung von Johan Simons zeigen und danach bestimmte Felder, die in diesem Ausschnitt zu sehen sind, aufgreifen.

Birgit Lodes: Am Klavier vorgetragen hören Sie Schuberts Melodie zu Müllers Text *Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus*. In Jelineks *Winterreise* wird dieser Text nicht gesungen. Wer aber Schuberts Lieder kennt, hört zur vorgetragenen Klaviermelodie automatisch den Text von Müller. Jelinek greift gleich in den ersten beiden Sätzen ihres Theaterstücks mehrere Bilder aus Müllers erstem Lied auf: das Ziehen („Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“) sowie den Schatten und das Vorbei im zweiten Satz („Mein Schatten kann es nicht sein, den habe ich ans Vorbei abgegeben.“). Während der Schatten in den ersten Strophen von Müllers Lied eine wichtige Rolle als Begleiter des Wanderers spielt, ist bei Jelinek die Sprechinstanz ganz alleine, sogar ohne Schatten, unterwegs. Bereits in Müllers Text verbindet das Motiv des Fremdseins alle genannten Personen miteinander. Außenseiterdasein gehörte sowohl für den Deserteur Müller als auch für Schubert zu den prägenden Grunderfahrungen ihres Lebens: Letzterer hat eigentlich nur im engeren Freundeskreis musikalisch reüssiert und z.B. Aufführungen seiner größeren Instrumentalwerke kaum je erleben dürfen. Und auch Jelinek ist auf ihre Weise eine selbstgewählte Außenseiterin der Gesellschaft, die im Übrigen in ihren Dankesworten (*Fremd bin ich*) zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 auch Müllers und Schuberts *Winterreise* explizit als „Werk der Heimat-



Monika Meister, Birgit Lodes

losigkeit“ bezeichnet. Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu sehen, wie Schubert mit dem zweifach betonten Fremdsein („Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus.“) umgeht: In der Melodie ist der erste Ton zugleich der höchste, und danach geht es nur mehr nach unten. Diese Bewegung ist ein Inbegriff an Hoffnungslosigkeit. Das „Fremd“ wird musikalisch zwielichtig aufgeladen, weil es einerseits als höchster Ton der Phrase eine Betonung bekommt, andererseits aber – entsprechend dem jambischen Versmaß – auf unbetonter Zeit einsetzt.

Monika Meister: Wir haben soeben eine Stelle aus Johans Simons Inszenierung der *Winterreise* gesehen, weil die Sprache absent ist und die physische Präsenz des Textes in ganz anderer Weise zum Ausdruck kommt. Durch eine rhythmisierte Schluckauf-Bewegung, die von einer Figur ausgeht, kollektiv übernommen wird und in der Folge in ein Atmen übergeht, entsteht gewissermaßen ein Gewebe ohne Text. Daran kann man viele Elemente anschließen. Der Atem ist strukturierende Körperlichkeit: Die Notwendigkeit des Schauspielers, zu atmen, wird als ästhetische Verfahrensweise und damit zur Zeitstrukturierung herangezogen.

Birgit Lodes: Jelinek hat einmal gesagt, Musik sei „Fortschreiten in der Zeit [...], auch so ein Fortschreiten im Stehenbleiben“. An dieses ambivalente Verhältnis zwischen Bewegung und Stillstand hat mich der Ausschnitt erinnert. Denn Musik ist, wie alle performativen Künste, eine Zeitkunst. Das Verhältnis zur Zeit ist grundlegend. Andererseits haben wir es mit dem Phänomen des Stillstands, des Flächigen, zu tun. Das kann man im Ausschnitt sehr gut an den Schluckaufgeräuschen veranschaulichen: Im ersten Moment wundert man sich über die regelmäßige Strukturierung der Zeit durch den Schluckauf, was aber so perpetuiert wird, dass man sich nach einiger Zeit daran gewöhnt. Das Summen der Stimmen kann man zu Beginn kaum zuordnen. Irgendwann bemerkt man den regelmäßigen Puls, der wohl ein Analogon zur pulsierenden Achtelbewegung des Klaviers aus Schuberts Vertonung darstellt. Es ist ein Klangkontinuum, das einerseits eine Bewegung darstellt, andererseits aber dadurch, dass keine Zäsur in der Achtelbewegung vorgenommen wird, als Fläche wahrgenommen wird. Wenn wir uns im Weiteren über Textflächen unterhalten wollen, ist es wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, wie Schuberts *Winterreise* zustande gekommen ist. Schubert hatte bereits zahlreiche Müller-Texte in seinem ersten großen Liederzyklus *Die schöne Müllerin* vertont. Als er zwölf weitere Texte von Müller kennenlernt, die im Almanach *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823* veröffentlicht wurden, vertont er die „erste Abteilung“ der *Winterreise*. Von der ein halbes Jahr später erschienenen, auf 24 Gedichte erweiterten Fassung ist Schubert erneut so begeistert, dass er die hinzugekommenen Texte wieder sofort vertont. Dabei übernimmt er aber nicht Müllers neue Ordnung, sondern fügt einfach eine „zweite Abteilung“ seiner ersten hinzu. Er folgt mithin nicht dem nun bei Müller klar gegebenen Handlungsverlauf. Vielmehr skizziert er von Anfang an eine verzweifelte, heimatlose Person, die Unglück in der Liebe erfahren hat und an deren Zustand

WINTERREISE.

Wilhelm Müller.

1. Gute Nacht.

Mäßig. Op. 89.

21.

Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus. Der
 Ich kann zu mei-ner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit, muß

Mal war mir ge - wo - gen mit manchem Blu - men - strauß. Das Mädchen sprach von
 selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es zieht ein Mon - den -

Lie - be, die Mut - ter gar von Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die
 schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, es zieht ein Mon - den - schat - ten als

sich im Grunde den ganzen Zyklus lang nichts ändert. Die Person durchmisst verschiedene Stadien des Unglücks und ist in verschiedener Weise gebrochen. Schuberts Lieder folgen keiner linearen Logik, im Prinzip könnte man sie auch anders gruppieren. Das ist ein wichtiger Punkt, der Konsequenzen für die Musik zeitigt. Schubert hat seine Lieder nicht so angelegt, dass sie – wie sonst bei Liederzyklen üblich – einen harmonischen Spannungsbogen durchlaufen würden. Das letzte Lied ist zum Beispiel keineswegs in der Tonart des ersten komponiert, somit rundet sich der Zyklus nicht ab. Die Tonarten sind bestimmten Stimmungen zugeordnet, sodass im Endeffekt die einzelnen Lieder untereinander ausgetauscht werden könnten.

Monika Meister: Würdest du von einer Flächigkeit im Sinne einer Textur sprechen?

Birgit Lodes: Zunächst gibt es keine Gerichtetheit, keine lineare Gesamtdisposition. Ein prototypisches Werk aus Beethovens sogenannter mittlerer Schaffensperiode, etwa die *Sinfonia eroica*, wäre hingegen zielgerichtet auf die jeweiligen Satzschlüsse und auf das Finale hin konzipiert. Der Umstand, dass dies in der *Winterreise* nicht der Fall ist, ist eine Voraussetzung für das Flächige der einzelnen Lieder. Die Textflächen, die Jelinek aufsucht und selber als solche benennt, sind den Flächen, die Schubert mit jedem einzelnen Lied schafft, sehr ähnlich. Schubert geht von einem „Erfindungskern“ aus, der das ganze Lied über in dieser Form vorhanden ist. Im ersten Lied sind das zum Beispiel die pulsierenden Achtelnoten. Innerhalb dieser Liedflächen arbeitet Schubert sehr häufig mit Wiederholungen, wobei er gleichbleibende Motive auch neu kontextualisiert und assoziativ fortspinnt. All diese Merkmale – Wiederholungsstruktur, Neukontextualisierung von Gleichbleibendem und assoziatives Fortspinnen – kennzeichnen auch Jelineks Text. Hier wie da herrschen keine linear gerichteten, sondern stehende Formprinzipien vor.

Monika Meister: Das finde ich in Bezug auf den *Winterreise*-Text sehr spannend. Wir könnten parallel zum Begriff der Flächigkeit Jelineks Begriff der „rhizomartigen Wucherungen“ aus ihrem Essay *Grußwort nach Japan* aufnehmen. Der Begriff des Rhizoms bedeutet, dass sich die Wurzeln flächig und unendlich verteilen. Jelinek nimmt diese Struktur bewusst auf und spricht davon, dass Flächigkeit immer wieder mit Langeweile assoziiert wird. Für sie ist das überhaupt nicht der Fall. Sie vergleicht die rhizomartigen Geflechte mit den hochartifizuell gebauten Anordnungen des Kabuki Theaters. Zurück zur *Winterreise*: Mir erscheint in diesem Text der Begriff des „Vorbei“ besonders wichtig. Damit könnte zugleich Jelineks Geschichtskonzeption diskutiert werden. Dieses „Nicht-in-der-Zeit-Sein“, das sich in der *Winterreise* an verschiedenen Formationen zeigt, beschreibt die Gegenwart als „geschichtete Geschichte“. Der Begriff stammt von Ulrike Haß. Es gibt verschiedene Ebenen von Geschichte, die Gegenwart konstituieren. Hochspannend ist an dem Text, dass Jelinek die Zitate Schuberts wie Türen in den Stillstand einbaut. Der „Stillstand“ ist ein weiterer zentraler Begriff und steht

als Paradox zur Reisetraffer. Die Zitate eröffnen verschiedene historische Dimensionen, an denen sie ihr Material weiter ausbaut. Schubert ist für Jelinek der wichtigste Komponist überhaupt.

Birgit Lodes: Ja, sie hat die *Winterreise* häufig am Klavier begleitet und kennt die Werke Schuberts sehr genau. Sie bezieht sich in ihrem Essay *Zu Franz Schubert* explizit auf zwei späte Klaviersonaten und versucht die lebenslange Faszination, die Schubert auf sie ausgeübt hat, anschaulich zu benennen. Das Wort „vorbei“ kommt im Übrigen in einer Strophe von Müllers *Der Lindenbaum* erneut vor, dort aber in der räumlichen Bedeutung: „Ich muß' auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht, / Da hab ich noch im Dunkel / Die Augen zugemacht. / Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu: / Komm her zu mir, Geselle, / Hier findest Du Deine Ruh'!“ In der Musikwissenschaft hat man lange darüber diskutiert, ab wann die Musik in der Lage war, Rückblenden zu komponieren. Das ist nicht einfach, die Musik kann im Prinzip nur Gegenwärtiges umsetzen, schafft es aber manchmal, durch bestimmte Gesten klarzumachen, dass sie Vergangenes oder Nicht-Wirkliches in Töne fasst. In der *Winterreise* gelingt es Schubert hervorragend, die zeitliche Ebene des „Vorbei“ oder das Träumen von der glücklichen Beziehung durch eine besondere Tonartenwahl zu verdeutlichen. Diese glücklichen Momente sind wie Einblendungen aus einer anderen Zeit. Sie sind alle vorbei.

Monika Meister: Ich möchte außerdem auf die performative Dimension des Textes hinweisen, auf die polyphone Klanglichkeit der Sprache, die auf verschiedenen Ebenen zwischen Sprache und Sprechen stattfindet. Jelineks Text ist eine poetische Konstruktion erster Güte. Diese Vielstimmigkeit, das Nebeneinander von Ich und Wir, von kollektiven Stimmen und Einzelstimmen ist wesentlich für die Transformation der Texte in einen theatralen Raum.

Birgit Lodes: Zur Vielstimmigkeit würde ich gerne aus musikalischer Perspektive etwas ergänzen. Auf der Ebene der Polyphonie wird Musik der Sprache immer etwas voraushaben. Bei einem symphonischen Werk sind die verschiedenen Melodien immer deutlich durchhörbar, man kann sie gleichzeitig aufnehmen. In vielen Bereichen, zum Beispiel der semantischen Schärfe, ist die Musik dem Text unterlegen, aber die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen ist eine eindrucksvolle Qualität von Musik. Die Melodie zum *Lindenbaum*, den wir nicht nur als Teil von Schuberts *Winterreise*, sondern meistens als Pseudo-Volkslied kennen, ist zwar von Schubert geschaffen, wurde aber erst in der Fassung für vierstimmigen Männerchor von Friedrich Silcher im 19. Jahrhundert berühmt. Sie hat damals unzählige sehnsuchtsvolle Männerherzen hochschlagen lassen, weil der *Lindenbaum* der Inbegriff der trauten Stunden mit der Geliebten war. So kennen wir dieses Lied: als herrliche Volksliedmelodie. Schuberts Lied beginnt jedoch mit einem Klaviervorspiel, das in keiner Weise einer schlichten Volksliedmelodie gleicht. Es ist eine völlig andere Ebene, die eine ganz eigene Bedeutung transportiert: Aus dem Verlauf des Zyklus hat man als Hörer gelernt, dass der Wanderer

in Bewegung ist und diese Bewegung mithilfe von verschiedenen Bewegungsformen im Klavierpart eingefangen wird. Dann aber träumt der Protagonist vom trauten Zusammensein mit seiner Geliebten: *Der Lindenbaum*, wobei in der zweiten Strophe, die ich vorhin zitiert habe, plötzlich deutlich wird, dass dieses Lied eigentlich eine Vision vom Tod ist und die Todessehnsucht symbolisiert. All dies weiß das Klavier bereits vorher. Daraus erklären sich die ungewöhnlichen, Unbehagen auslösenden bewegten Vor- und Zwischenspiele. Das ist ein anschauliches Beispiel für die Polyphonie der verschiedenen Ebenen im Kunstlied: Die drei Ebenen – Text (Gedicht), melodische Deklamation, mehrstimmiger Instrumentalpart – agieren sehr flexibel mit- und gegeneinander; sie brauchen nicht einer Meinung zu sein. Schubert kann durch Melodie bzw. Begleitung bestimmte Textinhalte hervorheben bzw. umakzentuieren. Welcher Sinn daraus entsteht, ist letztlich den Hörerinnen und Hörern überlassen. Jelinek ist mit diesen Eigenheiten des Schubertschen Kunstlieds vertraut und knüpft mit ihren Texten unmittelbar daran an: Die klangliche Vielschichtigkeit ihrer Texte und die soeben skizzierte Vielschichtigkeit von Schuberts Kunstliedern, lassen sich parallel zueinander sehen.

Monika Meister: Ich möchte nochmals auf die den Text grundierende Thematik des „Ausgestoßenseins“ in Verbindung mit den verschiedenen Zeitlichkeiten des „Vorbei“, die sich im Text durch Variationen und Wiederholungen äußern, zurückkommen. Zu Beginn des Textes heißt es: „Man kann sich nicht nicht wiederholen.“ Hier werden die Wiederholungen und die Variation von Wiederholungen gleichsam als Leitmotive in Bezug auf die Position des Außerhalbstehens thematisiert. Im letzten Teil des Textes kommt die Autorinnen-Sprechinstanz zu Wort, indem ein Ich spricht, das aus der Position der schreibenden Sprechenden zu hören ist.

Birgit Lodes: Um es ins Musikalische zu wenden: Ein schönes Emblem ist der *Leiermann*, das Schlusslied der *Winterreise*, ein Musterbeispiel für musikalisches „Stillstehen“. Die taktgebundene, leere Quint steht als Imitation der Drehleier. Der Leiermann kann nur diese Quint spielen. Aber über die realistische Klangnachahmung hinaus ist sie ein Symbol dafür, dass ein Klang einfach steht, so wie der Leiermann in Müllers Text einsam auf der glatten Fläche steht und zu befürchten ist, dass langsam das Eis taut und er untergeht. Der Wanderer möchte zu dem Leiermann in Beziehung treten und fragt am Schluss, ob er die Lieder mit ihm singen könne. Das ist die einzige Stelle in Schuberts Vertonung, in der die Melodieproduktion der Drehleier gemeinsam mit der Singstimme erklingt. Die Frage bleibt offen, deren Beantwortung wird den HörerInnen überlassen. Das Publikum ist also gefordert – lange vor der Postmoderne! Schubert bietet keine Lösung an. Grotesk ist die Vereinzelnung: der Leiermann spielt für sich, „Keiner mag ihn hören“, niemand gibt ihm Geld, und er spielt immer dann, wenn der Sänger nicht singt. Sie treffen sich nie, es entsteht kein Dialog. Schuberts Musik symbolisiert überdeutlich die Vereinzelnung, das Nicht-bezogen-Sein. Auch



Elfriede Jelinek: *Winterreise*. Münchner Kammerspiele, Inszenierung: Johan Simons, 2011. v.l.n.r.: Hildegard Schmahl, Benny Claessens, Stefan Hunstein, Wiebke Puls, Kristof van Boven, Jan Czajkowski. Foto: Julian Röder/ OSTKREUZ

bei Jelinek bleibt die Lösung offen. Sie verwendet den Begriff des „Leierns“ am Ende der *Winterreise* seitenlang in allen möglichen Variationen. Das Leiern ist ein schreckliches Wort, wer will gerne „beleiert“ werden. Es ist Stillstand in der Bewegung. Ich bin sprachlich bewegt, aber leierte irgendwann nur noch die gleichen Phrasen. Nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf struktureller Ebene gibt es also starke Parallelen zwischen Jelineks Text und Schuberts Vertonung.

Monika Meister: Zu diesem Ineinander von Reisen und Stillstand gibt es ein interessantes Zitat von Jelinek: „Was erfährt man im Stillstand? Das, was man von seinem Standort aus ringsherum sehen kann? Das, was man schon weiß? Ich glaube, gerade in diesem Stillstehen, aus dem heraus ich schreibe, sind da vielleicht Wurzeln, die mich auf und an der Stelle festhalten, wie sie jeder merkt, wenn er versucht von dem Ort wegzukommen, den er sein Zuhause nennt.“

Alexandra Millner: Der Anfang von Simons' Inszenierung hat mich sehr beeindruckt, weil er gleichsam eine Metapher für Jelineks Texte darstellt. Zu Beginn war nur der Schluckauf-Rhythmus hörbar, dennoch hatte man die Melodie im Kopf. Danach kommt die Musik hinzu, und man hört den Text im Kopf. Es ist wie eine sprechende Leere, die suggeriert, dass das Absente dennoch Präsenz hat. Es muss nicht alles realisiert werden, um wahrgenommen zu werden.

Monika Meister: Wobei noch zu ergänzen ist, dass die Schauspieler ganz leise zu summen beginnen und dem zeitstrukturierenden Schluckauf somit eine weitere klangliche Ebene hinzufügen. Der Einsatz von Schluckauf ist unglaublich interessant, zumal es eine unwillkürliche Körperreaktion ist...

Birgit Lodes: ... und weil der Schluckauf zum Zeitmesser, zum Metronom wird.

Monika Meister: Der Körper strukturiert also die Zeit?

Birgit Lodes: Ja, zumindest in der Musik Schuberts. Der berühmte Schubertforscher Thrasybulos Georgiades spricht von einem leeren Takt in der Wiener Klassik. Das bedeutet, dass der Takt vorhanden ist, bevor ein Stück überhaupt zu klingen beginnt. Ein Stück um 1800 kann nicht ohne Takt komponiert sein. Man muss in den Einheiten, aus denen nicht ausgebrochen werden kann, denken. Der Taktverlauf tickt einfach mit, innerhalb dessen können spannende Dinge passieren.

Anne Fleig: Ich wollte schon lange mit einer Musikwissenschaftlerin über Jelinek sprechen. Deshalb würde mich interessieren, ob Sie auch zu anderen Jelinek-Texten gearbeitet haben. Ich habe selbst versucht, den Theatertext *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* mit Schubert zu lesen und bin zutiefst davon überzeugt, dass der Text Schubert sehr genau folgt, ohne dies ausführlicher argumentieren zu können. Haben Sie sich mit diesem Text schon befasst?

Birgit Lodes: Nein, aber das wäre sicherlich spannend! Die Untersuchungen, die es zu Jelineks musikbezogenen Werken bislang gibt, gehen meist eher auf inhaltliche Bezugnahmen ein. Ich aber finde die Parallelen in der Konzeption und strukturellen Anlage zwischen bestimmten Kompositionen und Jelineks Texten besonders spannend. Für mich persönlich bildet überhaupt die Struktur einen

wichtigen Zugang zu ihren Werken. Die Wiederholungen in Jelineks Texten etwa nerven mich zwar bisweilen beim stillen Lesen, doch das Bühnenpotenzial, das wie die performative Kunstform Musik auf Techniken wie Wiederholung und Weiterspinnen geradezu angewiesen ist, finde ich ungemein faszinierend. Die Forschung hat hier noch viel zu tun. Es bedürfte halt einiger guter und fruchtbarer Zusammenarbeiten zwischen LiteraturwissenschaftlerInnen, MusikwissenschaftlerInnen und TheaterwissenschaftlerInnen!