

Universität Wien
Institut für Germanistik
Sommersemester 2022
SE Texte für Musik
ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

**Hörendes Schreiben – Singendes Lesen? Sprachmusik in Elfriede Jelineks
*Winterreise***

Anna Sophie Rottenfuß
anna.rottenfusser@t-online.de
Deutsche Philologie
Doktoratsstudium Deutsche Philologie
Master Vergleichende Literaturwissenschaft
14. Fachsemester
Matr.-Nr. 11813624
Wien, den 27.07.2022

Inhalt

1. Hörendes Lesen - ein Hintergrundgeräusch	3
2. Kompositorisches Schreibverfahren: Der Text als Klangfläche	4
2.1 Verfahren der Vermischung: Text und Musik	4
2.2 Klanglichkeit von Sprache bei Jelinek: Lautlichkeit, Agogik, Tempo, Rhythmisierung	7
2.3 Komposition von „Textflächen“: Polyphonie	10
3. Schubert Hören. Von der Intertextualität zur Intermedialität in Jelineks <i>Winterreise</i>	12
3.1 Strukturparallelen	12
3.2 Problematik des Rhythmus	14
3.4 Sprachklang und Sprachmelodie	17
4. Auflösung des Tonalen: Umdeutung und Widerspruch	20
4.1 Umdeutung und Variation	20
4.2 Musikalische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts: Assonanz und Dissonanz	21
5. Sprachmusik als Stimme der Subversion	23
6. Gegen den Versuch der Singbarkeit	25
Literaturverzeichnis	26

1. Hörendes Lesen - ein Hintergrundgeräusch

Da sind Laute vor dem inneren Ohr, die sich nicht abstellen lassen. Als liefe eine zweite Tonspur mit ab, ist beim Lesen von Elfriede Jelineks *Winterreise. Ein Theaterstück* stets die Musik des gleichnamigen Liedzyklus von Franz Schubert mit Texten von Wilhelm Müller präsent. Es „zieht mit“, es läuft mit, Schuberts Klänge durchdringen die Worte. Die Lesenden werden zu Musik-Hörenden. Der Ursprung dieses Hintergrundtönens ließe sich rein assoziativ bedingt mit den intertextuellen Bezügen, der intensiven Ver- und Umarbeitung der Müllerschen Lyrik durch Elfriede Jelinek begründen. Dennoch stellt sich die Frage, ob noch ein weiteres, dem Text eigenes Charakteristikum die unmittelbare Verbindung zur Musik herstellt. Der Eindruck der Musikalität kann nicht nur in der intermedialen Referenz entstehen, sondern möglicherweise im klanglichen Material des Textes selbst verankert sein. Um dieses Phänomen näher zu beleuchten, wagt es die vorliegende Arbeit, die „Assoziationsräume zu betreten“¹, in denen eine Betrachtung von Sprache als musikalischer Prozess möglich wird. Für die Untersuchung von Wirkungsweise und Funktion von Sprachmusik in Elfriede Jelineks *Winterreise* muss eine eigene Methodik der Beschreibung von Texten mit musikwissenschaftlichen Begrifflichkeiten entwickelt werden. Es gilt, geeignete Kategorien des Vergleichs der beiden Künste festzulegen. So lässt sich ein Zugang zur allgemeinen Klanglichkeit von Jelineks Text finden sowie ein Eindruck ihrer kompositorischen Schreibweise gewinnen. Das Potenzial dieser Methodik, Texte musikalisch zu analysieren, soll anhand des Versuchs, klangliche Imitationen der Vertonungen Schuberts in Jelineks *Winterreise* nachzuweisen, ausgelotet werden. Anschließend lohnt ein Blick auf Jelineks eigenen musikalischen und kompositorischen Hintergrund für ein breiteres Verständnis des „Sounds“ ihres Textes und dessen subversiver Kraft, wobei die (Sprach-)Musik als zusätzliche Stimme der Bedeutungsgenerierung betrachtet wird. Schuberts Musik, die in jeder Faser des Textes mitschwingt, hat eine beinahe körperliche Auswirkung auf die Rezeption, einzelne Passagen evozieren den Eindruck der Singbarkeit. Ein Selbstversuch nähert sich diesem Aspekt des Zusammenspiels von Sprache und Tönen, eine interdisziplinäre Gratwanderung, welche auch die Grenzen der Verschmelzung von Literatur und Musik aufzuzeigen vermag.

¹ Melanie Unseld im Gespräch mit Björn Hayer: "Ich bin eine Komponistin". Zum Verhältnis von Sprache, Literatur und Musik bei Elfriede Jelinek. <https://ifvjelinek.at/veroeffentlichungen/wortmusiktheater-ich-bin-eine-komponistin-2022/> (16.07.2022, zitiert: Hayer/Unseld).

2. Kompositorisches Schreibverfahren: Der Text als Klangfläche

2.1 Verfahren der Vermischung: Text und Musik

In einem Brief aus dem Jahr 1940 schreibt Virginia Woolf: „I always think of books as music before I write them.“² Thomas Bernhard sagt über seine Theaterstücke: „Ich mach’ eine Notenschrift für Schauspieler. Und was ich schreib’, meine Wörter, sind eigentlich nur Notenköpfe, und die müssen dann darauf spielen, da kommt ja erst die Musik heraus, also ich weiß nicht, wie das ist, wenn man’s liest, da müsste man eigentlich Partituren lesen.“³ In beiden Fällen wird die Schöpfung eines Textes als ein musikalischer, ein kompositorischer Prozess beschrieben. Grundsätzlich handelt es sich bei Musik und Text um voneinander getrennte Gattungen mit unterschiedlichen Arbeitstechniken und Begrifflichkeiten, sodass eine derartige Analogsetzung anmaßend erscheint. Dennoch hat die von Woolf und Bernhard angedeutete Verbindung der künstlerischen Verfahren eine lange Tradition.

Seit ihren gemeinsamen Ursprüngen in der Antike herrscht eine Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten Literatur und Musik.⁴ Versepen sind in „Gesänge“ unterteilt und werden in einer Art Sprechgesang vorgetragen, der Chor nimmt eine der wichtigsten Funktionen in der klassischen Tragödie ein. Aus dem Versuch einer Wiederbelebung der antiken Theaterkunst entsteht in der Renaissance die frühe Oper, das Paradebeispiel einer Gattung der Kopräsenz von Musik und Text. Steven Paul Scher unterscheidet drei Hauptbereiche der musikliterarischen Studien, der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Verflechtungen der beiden Künste. Musiktheater, Oper, Singspiel aber auch Kunstlied und alle anderen Formen der Vokalmusik sind dabei der Kategorie „Musik und Literatur“ zuzuordnen.⁵ Als Verhandlung literarischer Themen innerhalb der Musik, etwa in der Programmmusik, versteht Scher den Bereich „Literatur in der Musik“. Für diese Arbeit von Interesse ist allerdings die dritte der von Scher aufgeführten Unterteilungen, „Musik in der Literatur“. Die „verbal music“, die literarische Beschreibung musikalischer Prozesse oder Eindrücke wird bei diesem Thema außen vor gelassen. Damit bleiben noch zwei Arbeitsfelder der musikliterarischen Studien zu „Musik in der Literatur“. Die Form- und Strukturparallelen zwischen musikalischen und lite-

² Virginia Woolf zitiert nach Nigel Nicholson, Joanne Trautmann (Hg.): *The Letters of Virginia Woolf I-VI*. London: The Hogarth Press, 1975-1980, S. 426.

³ Thomas Bernhard zitiert nach Sepp Dreissinger (Hg.): *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, S. 57.

⁴ Vgl. Hartmut Krones: *Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte*. In: Hartmut Krones (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 2001, S. 11-19, hier: S. 11 (zitiert: Krones, S.).

⁵ Vgl. Steven Paul Schers Einleitung in: Steven Paul Scher (Hg.): *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984, S. 14.

rarischen Ausdrucksformen sind für diese Ausführungen nur geringfügig von Bedeutung. Den Hauptgegenstand der Betrachtungen bildet die „Wortmusik“. Scher wählt für seine grafische Darstellung den letzteren Begriff, verwendet ihn aber in seinen Darstellungen synonym mit dem Begriff „Sprachmusik“.⁶ Die vorliegende Arbeit bevorzugt den Terminus „Sprachmusik“, um deutlich zu machen, dass Sprache nicht erst beim vollständigen Lexem, sondern auch bereits bei Lautäußerungen beginnt und Atem, Unterbrechungen sowie Pausen ebenso umfasst. Das Material der Literatur, die Sprache, wird als akustisch wahrnehmbares Phänomen verstanden. Mit sprachlichen Mitteln werden außersprachliche Klangereignisse nachgeahmt.⁷

Tendenzen der Musikalisierung von Sprache sind vor allem in der Lehre der Rhetorik seit der Antike festzustellen. Öffentlichen Rednern der Frühen Neuzeit und des Barocks wurde geraten, sich des Potenzials eines musikalischen Vortragsstils zu bedienen.⁸ In der Romantik wird die Idee von einer Literatur basierend auf musikalischen Prinzipien theoretisch fundiert. Vertreter wie Friedrich Schlegel mit seinem Bestreben, die „allgemeinste Kunst“ festzulegen, oder Novalis mit Überlegungen zu „Accenten“ und Dissonanzen sind sich des Potenzials musikalischer Einflüsse bewusst.⁹ Sie plädieren für eine transzendente Musikauffassung, Rhythmus und Harmonik werden zu universell gültigen Kategorien für alle wissenschaftlichen Bereiche. Ludwig Tieck, Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann teilen diese kosmologisch-philosophische Reflexionsweise über Musik. Die Realisierung dieser „musikalischen Poetik“ bleibt jedoch individuell und ohne einheitliche Methodik.¹⁰ Das theoretische Bestreben, statt der semantischen die klangliche Dimension der Sprache hervorzuheben, hat kaum praktische Konsequenz.¹¹ Stefan George schließlich entwickelt eine lautmalerische Kunstsprache voller Klangeffekte und ebnet damit den Weg der Lautdichtung des 20. Jahrhunderts. Die Sprachäußerung hat ihre Bedeutungszuweisung verloren. Dies ist der Grundstein für zahlreiche Entwicklungen des experimentellen Umgangs mit Sprache um die Jahrhundertwende. Rhythmische Elemente fließen in die Sprache ein, Mischformen zwischen Singen und Sprechen zur Erzeugung neuer Klangfarben werden erprobt. Arnold Schönberg etwa verlangt 1912 für seinen *Pierrot Lunaire* eine emphatische Theatersprache mit musikalischem Klang.¹² Der Dadaismus um Hugo Ball demontiert herkömmliche Bezüge spielerisch, setzt sprachliche

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Pia Janke: Lautdichtung und Sprachmusik. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 205-216 (hier: S. 205; zitiert: Janke/Sprachmusik, S.).

⁸ Vgl. Krones, S. 12-14 und Janke/Sprachmusik, S. 206.

⁹ Vgl. Barbara Naumann: ‚Musikalisierung‘ von Literatur in der Romantik. In: Hartmut Krones (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 374-385 (hier: S. 374-376).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Janke/Sprachmusik, S. 207.

¹² Vgl. Krones, S. 15-16.

Fragmente neu zusammen und erbaut damit das klangliche Spiegelmodell einer Welt in Trümmern. Dabei tritt der oft theatralische, laute Vortrag der akustischen Poesie in den Vordergrund, die Texte werden zu einer Partitur, die sich erst in der Realisierung gänzlich erschließt.¹³ Raoul Hausmann und Kurt Schwitters begründen die eigentliche Lautdichtung, losgelöst von jeder semantischen Funktion wirken Buchstabenreihen nur noch als Klang.¹⁴ Die Wiener Gruppe entwickelt ihr Verständnis des Verhältnisses von Text und Musik aus einem neuen Bewusstsein für die Materialität von Sprache. Die Mitglieder begreifen Sprache als ein visuelles und verbales aber auch rhythmisch und klanglich konstruiertes Material. Gerhard Rühm spricht von der Sprache als „unmittelbarste menschliche ausdrucksäußerung“ und unterscheidet sie damit von der Musik, da sie einzig von der menschlichen Stimme erzeugt werde.¹⁵ Sprache ist also Sprechen und Stimme, ein Körpermaterial, das durch Lautäußerungen, Atem und Unterbrechungen konstituiert wird, durch Artikulation und Stimmklang. Sprachlaute sind demnach immer mit einem „Ausdrucksgestus“ verbunden.¹⁶ Doch auch Wörter an sich haben laut Rühm schon eine bestimmte „Klanggestalt“, die in deren Lautsymbolen verankert ist.¹⁷ Damit beginnt Sprachmusik weit vor der bewussten Lautdichtung, sie ist ein jedem Text innewohnendes Potenzial. Um diesen Ausdrucksgestus fassbar zu machen, verwendet Rühm musikalische Termini wie Lautstärke, Klangfarbe, Tonhöhe und Tempo. Dies eröffnet das Feld der genuin musikalischen Termini, die zur Beschreibung von Texten herangezogen werden. Claudia Olk beispielsweise versucht, sich der Klangwelt der Texte Virginia Woolfs, T.S. Eliots und Samuel Becketts zu nähern und deren Eindruck mit musikalischen Begriffen festzuhalten. Es fallen die Bezeichnungen „Phrasierung“, „Wiederholung“, „Rhythmus“, „Intensität“, „Harmonien“, „Kontrapunkte“, „Assonanzen“.¹⁸ Dies sei nur ein Beispiel für die Vielfältigkeit musikalischer beziehungsweise kompositorischer Verfahrenstechniken in der Literatur. Es wird festzustellen sein, welche dieser Parameter bei Elfriede Jelinek zum Tragen kommen. Bei dieser Vorgehensweise bleibt die Frage nach dem Mehrwert, dem Mehr an Einsicht und Erkenntnis über Textstruktur und Inhalt, das gewonnen werden kann, wenn musikwissenschaftliche Begriffe zur Analyse von Literatur herangezogen werden. Es existieren jedoch Texte, und womöglich kann Jelineks *Winterreise* hinzugezählt werden, die erst als musikalische Konstrukte verstanden richtig erfahrbar werden. In dem zu

¹³ Vgl. Janke/Sprachmusik, S. 209.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Gerhard Rühm: zur geschichte und typologie der lautdichtung. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 217-236 (hier: S.217).

¹⁶ Janke, S. 215.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Claudia Olk: Klangwelten literarischer Avantgarden – Virginia Woolf, T.S. Eliot und Samuel Beckett. In: Nicola Gess, Alexander Honold (Hg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 470-481 (hier: S. 470-471 und 476-478).

Beginn zitierten Gespräch mit Björn Hayer postuliert Melanie Unseld, musikwissenschaftliche Termini seien der Dynamik von Jelineks Sprache besser angepasst als literaturwissenschaftliche.¹⁹ Jelinek sagt von sich selbst: „Ich arbeite als Schriftstellerin sprachkompositorisch. [...] So gesehen bin ich eine Komponistin.“²⁰

2.2 Klanglichkeit von Sprache bei Jelinek: Lautlichkeit, Agogik, Tempo, Rhythmisierung

Im Rahmen einer Online-Diskussion des Projekts *Wort.Musik.Theater* des Interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek am 19.05.2022 erörtern Literaturwissenschaftler Bernhard Doppler, der Romanist und Librettologe Albert Gier, der Regisseur Steffen Jäger und der Sänger und Gesangspädagoge Yuly Khomenko die musikalische Schreibweise Elfriede Jelineks und wie sie ihre Texte mit sprachlichen Mitteln zum „Klingen“ bringt.²¹ Gefragt nach dem Klangeindruck, der für ihn bei der Rezeption von Jelineks Texten entstehe, spricht Albert Gier von einer „Atemlosigkeit“, einem „Fließen“. Steffen Jäger empfindet eine lautliche „Überforderung“, das „Erschlagen sein“ der Rezipierenden wird für ihn zum Teil des Klangs, in dem sich, so Jäger, die Erschöpfung der Menschen widerspiegelt. Jelineks Texte entwickeln eine „Soghaftigkeit“, die LeserInnen oder HörerInnen unweigerlich weiterzieht. Die Gesprächspartner sind sich einig, dass für diesen Eindruck der Soghaftigkeit Verfahren der Musikalisierung des Textes bei Elfriede Jelinek grundlegend sind.

Neben ihrer umfassenden Ausbildung in den Instrumenten Klavier, Gitarre, Blockflöte, Violine, Viola und Orgel festigt vor allem das Kompositionsstudium, welches Jelinek noch vor der Matura am Wiener Konservatorium ergreift, ihre Kenntnisse in musikalischer Formenlehre. Als Ausdruck ihres immerwährenden Impetus, sich über gesellschaftlich-kulturelle Grenzen hinwegzusetzen und unterschiedliche Wahrnehmungsebenen miteinander zu verbinden, wird das tief in ihrem Bewusstsein verankerte musikalische Wissen zum Teil ihrer Sprachkunst.²² Diese zeichnet sich durch eine enorme Anzahl rhetorischer Stilmittel aus, die Lautlichkeit, Agogik und letztendlich die Rhythmisierung des Textes ausmachen. Auffallend ist, dass diese

¹⁹ Vgl. Hayer/Unseld (16.07.2022).

²⁰ Elfriede Jelinek im Interview <https://muk.ac.at/zwf/forschungsprojekte/kuenstlerische-forschungsprojekte/wortmusiktheater.html> (17.07.2022).

²¹ Eidelpes, Rosa: Wie klingen Texte? Jelineks musikalische Arbeit an der Sprache. Mit Bernhard Doppler, Albert Gier, Steffen Jäger und Yuly Khomenko. <https://ifvjelinek.at/veroeffentlichungen/wortmusiktheater-wie-klingen-texte-jelineks-musikalische-arbeit-an-der-sprache-2022/> (18.07.2022).

²² Vgl. Susanne Vill: Mit Worten komponieren als wären es Töne. Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intertextualitaet/susanne-vill/ S. 1-2 (17.07.2022, zitiert: Vill, S.).

Stilmittel weitestgehend analog zu musikalischen Figuren sind. Teilweise betrifft die Form der Übertragung der musikalisch-rhetorischen Figuren in das Medium der Literatur vordergründig die semantische Ebene der Sprache, häufig jedoch haben sie auch einen Einfluss auf den unmittelbaren Klangeindruck der Texte.

Die *Circulatio*, ein Element aus der Melodieführung der Musik, bei dem durch entgegengesetzte Aufwärts- und Abwärtsbewegungen eine Kreisform erkennbar wird, interessanterweise vor allem auf der visuellen Ebene der Musik, der Notenschrift, dient zur Darstellung der „Umzingelung“ aber auch der „Krönung“ einer Passage.²³ Im Bereich der Semantik äußert sich dies bei Jelinek durch das ständige Umkreisen eines Gedankens, bei dem zirkuläre Strukturen in der Sprache dominieren. Der Klang wird dabei durch permanente Wiederholung gleicher Silben und Wörter geprägt. Durch minimale Veränderungen der einzelnen Laute entstehen Abwandlungen, ähnlich der *Minimal Music*.²⁴ Diese klangliche Variationen funktionieren gewöhnlich mittels veränderter Wortstämme durch Flexionen oder Affixe. Es wird mit Ableitungen von Wörtern eines ähnlichen Wortstamms gespielt, wodurch kleinste lautliche Irritationen entstehen. In der musikalischen Figurenlehre heißt eine derartige Durchgangsdissonanzen, die für ein kurzes Moment der Irritation aber auch der Spannung zwischen zwei Konsonanzen sorgt, *Transitus*. Bei Jelinek bedeutet dies meist semantisch ein kleines Ausscheren in eine andere Stil- oder Argumentationslinie, die aber auch eine Auswirkung auf die klangliche Komponente in Form von minimaler Abweichung vom Ausgangslaut hat.²⁵ Die *Interrogatio* ist die Figur einer steigenden Melodieführung (häufig in Sekundsritten), welche die Sprachmelodie einer Frage nachahmt. In Form rhetorischer Fragen wird sie bei Jelinek in die Sprache zurückübertragen. Treten einzelne Figuren in der Musik gehäuft auf, dient das zur Bekräftigung einer Aussage, der *Emphasis*. Dieses Prinzip der Wiederholung ist kennzeichnend für Jelineks Texte. Sie dienen der Vergewisserung von Positionen, der Selbstbestätigung (zu entlarvender) ideologischer Parolen, entwickeln etwas Pedantisches in ihrem *Ostinato* der Wiederkehr. Obwohl keine einheitliche Tradition der musikalisch-rhetorischen und der sprachlich-rhetorischen Techniken existiert, zeigt sich hier, wie Übertragung in manchen Fällen funktionieren kann. *Repetition* wird zu *Repetitio*. Durch eine Intensivierung und Verdichtung dieser Wiederholungsfiguren ergibt sich auch auf der klanglichen Ebene eine *Klimax*.²⁶ Das musikalische Steigerungsprinzip nach oben mit der Auflösung in einer *Kadenz*

²³ Vgl. zu allen Termini der musikalischen Figurenlehre: Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Bremen: Laaber, 2016.

²⁴ Vgl. Vill, S. 3.

²⁵ Vgl. Ebd.

²⁶ Vgl. Ebd.

ist sprachlich dennoch nicht umzusetzen. Möglichkeiten bietet das Feld der Dynamik. Ein Crescendo ist in der Sprache ähnlich erzeugbar wie in der Musik, etwa durch das vermehrte Auftreten von Ausrufen.

Ähnliche Parallelen in der Verfahrenstechnik können für Bezeichnungen des Tempos festgestellt werden. Accelerando und Rallentando sind sowohl musikalisch als auch sprachlich zu erzeugen, verlangen allerdings nach unterschiedlichen Methoden der Kennzeichnung. Elfriede Jelinek beschreibt ihr Spiel mit Kontrasten in der Literatur selbst als Prinzip der Veränderung des Tempos:

Meine Methodik ist ungefähr die, dass ich die sehr trivialen, leicht verderblichen Tagespolitikfetzen ästhetisch sozusagen auflade wie in einer Steckdose, um sie groß zu machen und zugleich in ihrer erbärmlichen Trivialität zu belassen, um an anderer Stelle das Pathos der Verewigung verwenden zu können. Das muss sich die Waage halten, die leicht verderbliche, armselige Tagespolitik und auf der anderen Seite das Pathos der Kunst, das man riskieren kann, wenn man es doch immer wieder brav in der Trivialität verortet, damit es nicht abhebt und dann einmal wirklich groß wird. Diese Mechanik habe ich in der Musik gelernt, in der Agogik.²⁷

Diese Erklärung gibt einen Einblick in Jelineks eigenes Verständnis ihrer kompositorischen Schreibweise. Die Agogik gehört zu den elementaren musikalischen Gestaltungsmitteln des Orgelspiels. Sie bedeutet die bewusste Abweichung von der metronomischen Präzision zu gestalterischen Zwecken. In Jelineks Auffassung sind dies einander diametral entgegenlaufende Stilrichtungen, die sich teilweise in den Vordergrund drängen und dann wieder zurückgezogen werden. Auffallend sind in Jelineks Texten auch auf klanglicher Ebene rekursive Strukturbewegungen des Aufbaus und des Zurücknehmens. Sie kennzeichnen einzelne Passagen, in denen bestimmte lautliche Komponenten häufig auftreten. Durch deren Verdichtung wird Beschleunigung erzeugt, durch Variation des Klangmaterials wieder verlangsamt und nach dem Ende des Verarbeitungsprozesses der Wortbausteine zu einem Stillstand, einer Pause, geführt. Der Eindruck der Atemlosigkeit entsteht bei Jelinek durch diese Klangeinheiten, die scheinbar in einem Zug gesprochen werden sollen. Es entsteht eine literarische Form der Phrasierung, ebenfalls ein Gestaltungsprinzip der Orgel.

Die Rhythmik ist für die Orgelmusik die wichtigste Möglichkeit der Gestaltung. Töne werden damit in schwer oder leicht, in betont oder unbetont unterschieden. In der Sprache sorgt die Metrik für die Zuordnung betonter und unbetonter Silben. Die Zeitlichkeit, die Strukturierung des zeitlichen Ablaufs, ist hier die Schnittstelle zwischen Musik und Sprache. In Jelineks Tex-

²⁷ Elfriede Jelinek: „Die Pornojäger haben immer die größten Pornosammlungen“. Interview. In: steirischer herbst Festival Zeitung, Beilage zur „Kleinen Zeitung“, 19.10.2002.

ten sorgen teilweise die Wiederholungsstrukturen für die rhythmische Entwicklung. Wiederholte Partikel wirken wie die betonte Eins jedes neuen Taktes. Durch diese Kontinuität erhalten die Texte ihren voranschreitenden Charakter. Wird die Häufigkeit der Wiederholungen erhöht, erhöht sich das Tempo. Metrische Hebungen wirken als Betonungen innerhalb der Sinneinheiten, der Taktes. Durch Abweichungen vom Muster werden rhythmische Akzente erzeugt. So entsteht die Permanenz, die Unaufhaltsamkeit eines Redeflusses, der „sich an seine Redemacht klammert“, dialektisch argumentierend Widerworte vorwegnimmt, keine Gegenwehr erduldet, Widerstand überströmt.²⁸

2.3 Komposition von „Textflächen“: Polyphonie

Der Orgelspieler oder die Orgelspielerin verfügt über das musikalische Geschehen wie ein Dirigent oder eine Dirigentin über das Orchesterspiel. Neben dem gestalterischen Ausdruck ist ein Überblick über die musikalischen Strukturen und deren Organisation nötig.²⁹ Darin unterscheidet sich das Orgelspiel etwa vom Sologesang. Das Orgelspiel ist eine Kunst der Mehrstimmigkeit. Polyphonie bedeutet in der Musikwissenschaft die Eigenständigkeit verschiedener gleichzeitig erklingender Stimmen. Die Melodien werden unabhängig voneinander geführt. Diese ihr vertraute Kompositionsweise schlägt sich in den Texten Elfriede Jelineks nieder. Susanne Vill betrachtet die Vielzahl miteinander verwobener Bedeutungsebenen bei Jelinek:

Die freie Assoziation und das Changieren zwischen unterschiedlichen Ebenen von Wahrnehmung und Ausdruck ließ sich so kombinieren mit dem Fluss „unendlicher Melodien“. Wie diese sich in der Melodieteilung auf verschiedene Instrumente verteilen und mit ihren wechselnden Klangfarben unterschiedliche Charaktere annehmen, so wechseln in Jelineks Sätzen Wörter subkutan ihre Bedeutungen, Sprecher verschiedene Positionen, und der Gestus wechselt seine soziale Identität.³⁰

Die Mehrstimmigkeit wird bei Jelinek auch durch die Überlagerungen mehrerer Sprechinstanzen erreicht. Ulrike Haß beschreibt die Polyphonie bei Jelinek als ein „topologisches Geflecht, das nicht einfach vorhanden ist wie ein Gebiet, sondern aus Verzeitigungen, Verschiebungen, Schichtungen, Konvulsionen, Überlagerungen in der Sprache“.³¹ Die einzelnen Stimmen sind dabei nicht das Produkt eines konstruierten Bewusstseins, sondern „fließen

²⁸ Vill, S. 2.

²⁹ Vgl. Ebd. S. 1.

³⁰ Ebd., S. 2.

³¹ Ulrike Haß zitiert nach Alexandra Millner: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek. In: Pia Janke, Teresa Kovacs (Hg.): Postdramatik. Reflexion und Revision. Wien: Praesens, 2015, S. 167-184, hier: S. 168 (abgekürzt zitiert: Millner, S.).

in langen Monologen zu Textflächen zusammen, welche Figurennamen zugeordnet sind“.³² Statt herkömmlicher Figuren handelt es sich um ideologisch bedingte Konstrukte, deren Stimmen als Diskurspositionen in Widerstreit treten.³³ Besonders deutlich wird dies in ihren Theaterstücken. Hier ergibt sich durch die Verflechtung der Sprachschichten Möglichkeiten für den klanglichen Ausdruck des Sprachmaterials. Sprechstimmen können tatsächlich polyphon geführt werden, mehrere Lautspuren, Sprachmelodien, gleichzeitig ertönen.

Der von Monika Meister in die Diskussion über Jelineks Theatertexte eingebrachte Begriff der „Partitur“ ist auch ein Bild dafür, dass theoretisch all die Stimmen gleichzeitig abrufbar sind und, auch wenn sie nicht ertönen, Teil des Klangensembles sind, dass alles zugleich – zumindest in der Möglichkeitsform (Kontingenz) – existiert, auch wenn es nicht zugleich wahrnehmbar ist. Die Partitur ist nicht nur produktions- sondern auch rezeptionsorientiert: Sie schafft die Basis zur Herstellung wie zur analytischen Auflösung eines kollektiven Klangs, denn an der Partitur lassen sich die Einzelstimmen ablesen, die in der Realisierung manchmal unauflösbar zu einem diffusen Klangkörper verschmelzt zu sein scheinen.³⁴

Gerhard Fuchs dagegen postuliert, „Sprachmusik“ als eine Nachahmung musikalischer Qualitäten mit sprachlichen Lauten finde bei Jelinek nicht statt.³⁵ Tatsächlich findet sich in Jelineks Œuvre kein Beispiel der reinen Lautdichtung, bei der ausschließlich onomatopoetisch Sinnesempfindungen evoziert werden. Die Ebene der Bedeutungszuweisung, der Signifikant hinter den Begriffen spielt aber stets eine Rolle. Diese Ausführungen versuchen zu verdeutlichen, dass jedoch mehr als nur die Bedeutungspotenziale die sinnliche Qualität von Jelineks Literatur ausmacht. Den Texten Jelineks ist ihre Prägung durch die konkrete Poesie der Wiener Gruppe anzumerken.³⁶ Jelinek selbst bezeichnet sie als „Textflächen (das Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen! Das wird man doch bitte noch sagen dürfen! Wer was anderes weiß, darf es aber auch sagen, vielleicht irre ich mich ja, aber sicher niemals was andere betrifft)“³⁷ Sie entlehnt den Begriff dem musikwissenschaftlichen Terminus der „Klangflächenkomposition“. Akkorde werden übereinandergelegt, vertikale und horizontale Tonverbindungen in Form Clustern und Glissandi prägen deren außergewöhnlichen Klangeindruck, der vor allem in der modernen Kunstmusik und der Minimal Music zum Einsatz kommt. Jelinek schichtet für ihre Textflächenkomposition Bedeutungsebenen, Stil- und Sprachformen übereinander. Ihr charakteristischer, vielleicht unbewusster, Umgang mit der lautlichen, dynamischen und rhythmischen Qualität der Sprache machen ihre Literatur letztendlich zu Klangflächen.

³² Millner, S. 170.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Ebd., S. 171.

³⁵ Vgl. Gerhard Fuchs: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Gerhard Melzer, Paul Pechmann (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz: Sonderzahl, 2003, S. 173-187 (hier: S. 177).

³⁶ Vgl. Millner, S. 170.

³⁷ Elfriede Jelinek: Textflächen, 17.02.2013. <http://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (18.07.2022).

3. Schubert Hören. Von der Intertextualität zur Intermedialität in Jelineks *Winterreise*

3.1 Strukturparallelen

Acht der insgesamt 24 Lieder der *Winterreise* werden in Jelineks intertextueller Rezeption zum Orientierungsrahmen der einzelnen Szenen: *Gute Nacht*, *Die Wetterfahne*, *Gefrorene Tränen*, *Erstarrung*, *Der Lindenbaum*, *Die Post*, *Auf dem Flusse*, *Der Leiermann*, lassen sich einer der acht Szenen von Jelineks Theaterstück als inhaltliches Grundprinzip zuordnen. Dabei fällt auf, dass die Intervalle zwischen den einzelnen Nummern der *Winterreise* Müllers dabei größer werden: (1), (2), (3), (4), (5), (13), (7), (24).³⁸ Verweise auf andere Teile der *Winterreise* Müllers/Schuberts durchziehen den ganzen Text Jelineks, wobei im Verlauf eine deutliche Raffung der Bezugnahmen stattfindet, die Geschwindigkeit, in welchem sich thematische Verbindungen abwechseln, nimmt stetig zu, das intertextuelle Geflecht verdichtet sich.³⁹

„Man merkt, dass sie Schuberts Liederzyklus selbst am Klavier begleitet hat“, sagt Christian Schenkermayr in seiner Moderation eines Gesprächs anlässlich der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Winterreise. Ein Theaterstück* an den Münchener Kammerspielen im Februar 2011.⁴⁰ Es stellt sich die Frage, woran sich diese Behauptung festmachen lässt und an welchen Merkmalen im Text der Bezug zu Schuberts Vertonung, insbesondere der Klavierbegleitung, ersichtlich wird. Am anschaulichsten kann dies zunächst anhand musikalischer Strukturprinzipien erläutert werden, die von Schubert verwendet und von Jelinek für ihr Theaterstück in die Sprache übertragen wurden. Diese Strukturen haben einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Textes, auch auf die akustische Komponente.

Die Musik von Schuberts Liedzyklus ist geprägt von Kreisbewegungen, die Bewegung in der Musik nicht auf ein Ziel gerichtet, Bewegungsmuster werden nicht aufgenommen und weiter-

³⁸ Diese Nummerierung entspricht der Sortierung bei Schubert. Bei Wilhelm Müller ist *Die Post* an sechster Stelle und *Auf dem Flusse* an achter. Die Nummerierung von Jelineks Szenen nach der Chronologie bei Müller wäre: (1), (2), (3), (4), (5), (6), (8), (24). (Anm. der Autorin).

³⁹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbeck: Rowohlt, 2015 (zitiert: WR).

⁴⁰ Christian Schenkermayr in: Christian Schenkermayr: Die „existenzielle Erfahrung der Endlichkeit“. Zur Uraufführungsinzenierung von Jelineks „*Winterreise*“. Gespräch mit Julia Lochte und Johan Simons, moderiert von Christian Schenkermayr. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intertextualitaet/julia-lochte-johan-simons/> (18.07.2022, zitiert: Lochte/Simons).

geführt.⁴¹ Auch in Jelineks Text lässt sich keine Tendenz einer Entwicklung feststellen. Die inhaltlichen Aspekte der Szenen stehen in keinem direkten Zusammenhang zueinander. Es gibt keine eine Kontinuität der Handlung. Die Sprechidentitäten variieren von Szene zu Szene und treten nicht wieder auf.⁴² Auf der intertextuellen Ebene ergibt sich eine auffallende zirkuläre Struktur, indem gegen Ende des Stückes an prominenter Stelle auf den Beginn des Liedzyklus, auf *Gute Nacht*, angespielt oder sogar wörtlich zitiert wird. „Was soll ich leiden?“ heißt es zu Beginn der sechsten Szene.⁴³ „Was soll ich länger weilen, daß man mich trieb hinaus?“ in der siebten Szene entspricht exakt dem Beginn der dritten Strophe von *Gute Nacht*.⁴⁴ Im letzten Abschnitt von Jelineks *Winterreise* findet sich die Phrase „Fremd eingezogen, fremd ausgezogen“ in Referenz auf die ersten beiden Verse des Liedzyklus.⁴⁵ Am Schluss des Stückes wird auf die ersten Strophen des Liedzyklus rekurriert, der Kreis der Intertextualität ist geschlossen. Statt einer Entwicklung bleibt der Text in einem Daseinszustand, einer mentalen Grundstimmung, verhaftet, die jede der Sprechinstanzen betrifft. Es lässt sich nur schwer bestimmen, ob diese kreisenden Strukturen auch eine Auswirkung auf den Sprachklang haben. Innerhalb einer Szene oder einem Sinnabschnitt wird auf die gleichen Worte und Wortbausteine wiederholt zurückgekommen. Zumindest in der Mikrostruktur des Textes ergeben sich in diesen in sich geschlossenen Sinneinheiten auch Klangeinheiten, die rekursiv immer wieder das gleiche Lautmaterial aufgreifen. In der ersten Szene werden beispielsweise die Worte „Vorüber“ und „Vorbei“ klanglich umkreist.⁴⁶

Jedem einzelnen Lied von Schuberts *Winterreise* geht eine musikalische Einleitung voraus, welche die Grundstimmung des Liedes sowie melodische Elemente vorwegnimmt. Auch bei Jelinek geben die Anfangssätze jeder Szene einen Hinweis auf den Leitgedanken der weiteren Szene, argumentiert Cornelia Wech.⁴⁷ Dass es auch auf der Ebene der Sprachmusik eine Einleitung gibt, die sozusagen das klangliche Material der folgenden Szene vorstellt, ist am Text so gut wie nicht belegbar. Lediglich anhand der fünften Szene ließe sich erläutern, inwiefern die ersten Sätze als Vorspiel die maßgeblichen klanglichen Elemente der Szene einführen. Der Beginn lautet: „Andererseits wir. Wir haben es in unsere Rinden geschnitten. Wir haben

⁴¹ Vgl. Arnold Feil: Franz Schubert. *Die schöne Müllerin – Winterreise*. Stuttgart: Reclam, 1975, S. 101 (zitiert: Feil, S.).

⁴² Vgl. Cornelia Wech: „Eine Reise im Stillstand“. Thematische, intertextuelle und musikalische Bezüge zu Wilhelm Müllers und Franz Schuberts „Winterreise“ in Elfriede Jelineks „Winterreise“. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/musik-als-thema/winterreise/cornelia-wech/> S. 72 (18.07.2022, zitiert: Wech, S.).

⁴³ WR, S. 56.

⁴⁴ Ebd., S. 73 und vgl. Wilhelm Müller: *Die Winterreise*. Zürich: Diogenes, 2001, S. 9 (zitiert: Müller, S.).

⁴⁵ Ebd., S. 127 und vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 8-9.

⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich: Wech, S. 78-80.

liebe Worte gegeben. Sie wurden gern genommen. Wir sind da, indem es uns fortzieht. Indem es uns woandershin zieht, sind wir sogar ganz besonders da. Inmitten der Fremden: Nur wir.“⁴⁸ Die Lexeme „wir“ und „uns“ sind für die folgende Szene elementar. Die ersten einleitenden Sätze machen durch ihre Anordnung auch auf deren charakteristischen Klang aufmerksam, der für den weiteren Textverlauf Signalwirkung entfaltet und den Sprachrhythmus maßgeblich prägt.

Wir nähren **uns** von den Verbrannten und den Verschwundenen, und **wir** bringen auch selbst zum Verschwinden, aber die Verschwundenen, die bringen es. Die bringen es, daß **wir wir** sind! Nichts sonst ist mehr sichtbar, bloß **wir** sind die Sichtbarsten. Kein Wunder. Keine Zauberei. Kein doppelter Boden. Es war viel Arbeit, aber **wir** haben es erreicht. **Wir** können es ruhig zugeben, **wir** können der Zeit ruhig eine Zugabe gewähren, dort wird sich auch nichts abspielen, dort können **wir** spielen, **wir** können endlos spielen, aber abspielen wird sich dort nichts. Diese Zugabe ist nicht erwünscht. Zuwenig Applaus. Auf Verschwundenen stehend, läuft **uns unser** Leben voraus. Dann müssen **wir** das alles nicht sehen.⁴⁹

Wir haben dir Zeit erlebt, die sie nicht erlebt haben. Die haben gleich die ganze Zeit nicht mehr erlebt, ihr Schaden, nicht **unsrer**. Sie können nicht mitreden. Noch dazu in aller Öffentlichkeit. Dort reden jetzt **wir**. Überall sonst aber auch **wir**. **Wir** sind Umgebung geworden. **Wir** sind **unsere** Umgebung. **Wir** sind Zugehörigkeit zu **uns**. Es wäre ungehörig an dieser Zugehörigkeit zu zweifeln. Andere wieder, die nicht **wir** sind und nicht die anderen Anderen sind, reden im Fernseh. Doch nicht mit **uns**. Das Fernsehen selbst spricht **uns** nicht an.⁵⁰

3.2 Problematik des Rhythmus

„Bei der Lektüre haben wir festgestellt, dass nicht nur die Texte, sondern auch das musikalische Klima der Lieder im Stück vorkommen. Der Wanderrhythmus beeinflusst das Fortschreiten des Textes in wesentlichem Maße.“⁵¹ So beschreibt Julia Lochte den klanglichen Gesamteindruck von Jelineks *Winterreise*. Auch für den Liedzyklus stellt Hans-Udo Kreuels eine „metrische Wanderbewegung“ fest, eine „kontinuierlich voranschreitende metrische Struktur“, die dem Liedzyklus eine Grundstimmung gibt.⁵² Das Thema des Wanderns im Text wird von der Vertonung aufgegriffen. Dies betrifft sowohl das Voranschreiten als auch das Element des Innehaltens, des Stillstandes, das in den einzelnen Liedern variiert. Der Eindruck des „Wanderns in der Musik“ entsteht vor allem in den Liedern Eins und Sieben, während die Lieder Zwei, Fünf, Dreizehn, Vierundzwanzig beispielsweise einen stehenden Charakter haben.⁵³ Cornelia Wech vergleicht in ihren Ausführungen die Inhalte von Jelineks Szenen mit

⁴⁸ WR, S. 46.

⁴⁹ Ebd., S. 48.

⁵⁰ Ebd., S. 54.

⁵¹ Julia Lochte in: Lochte/Simons.

⁵² Hans-Udo Kreuels: Schuberts *Winterreise*: ein Wegweiser zur Interpretation. Frankfurt am Main: Lang, 2011, S. 54 (zitiert: Kreuels, S.).

⁵³ Vgl. Wech, S. 82.

dem musikalischen Charakter (stehend/gehend) des jeweils zugehörigen Liedes und sucht nach Entsprechungen auf der semantischen Ebene.⁵⁴ Interessant erscheint hier eine Analyse der tatsächlichen metrischen Anlage des Textes und inwiefern dies mit dem musikalischen Duktus bei Schubert korrespondiert. Als Komponistin warnt Julia Purgina zwar vor dem Gleichsetzen von musikalischem Rhythmus und sprachlicher Metrik, mit der Begründung Rhythmus sei ein komplexes Zeichensystem mit festgelegten Notationsweisen, wie Notenwerten, Pausen oder Taktarten, das mit den Hebungen und Senkungen der Metrik nicht vergleichbar sei.⁵⁵ Dennoch handelt es sich um einen möglichen Ansatzpunkt zur methodischen Darstellungsweise der Rhythmisierung von Sprache. In diesem Fall ist eine Übertragung von Metrum auf Rhythmus angebracht, da lediglich der Grundcharakter der rhythmischen Konstitution des Textes erfasst werden soll. Wech beobachtet die Tendenz, dass Lieder mit gehender, fortschreitender Bewegung im $\frac{2}{4}$ Takt komponiert sind. Der $\frac{2}{4}$ Takt ist eine statische Taktart, jeder Schlag ist gleich schwer. Es ist die Taktart der Märsche. Der erste Satz der *Winterreise* Jelineks funktioniert nach diesem Muster: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir.“⁵⁶ Jede Silbe lässt sich mit gleicher Betonung lesen, der Rhythmus des Schubertschen Anfangs wird exakt übernommen und gibt somit den rhythmischen Charakter für die weitere Szene vor. Szene Sieben beginnt mit dem wörtlichen Zitat: „Was soll ich länger weilen, daß man mich trieb hinaus?“⁵⁷ Metrik sowie Rhythmik des Liedzyklus bilden den Ausgangspunkt und geben eine gewisse rhythmische Grundrichtung vor. Daraufhin wurde versucht, mithilfe der Rhythmus-Notation, die erste Seite der *Winterreise* in einen $\frac{2}{4}$ Takt zu übertragen, und es ist tatsächlich möglich, den Text in Notenwerten in das System dieser Taktart zu setzen. Ebenso gut funktioniert es allerdings auch mit einem $\frac{3}{4}$ Takt, was die Validität dieser Methodik sogleich wieder revidiert. Sprache allein ist als Material viel zu frei, zu leicht anpassbar und mittels Pausen, Kontraktionen, Beschleunigungen, etc. in beinahe jedes rhythmische Modell zu bringen. Die Metrik ist nicht bestimmend für den Rhythmus der Vertonung. Bei Jelinek ist nicht das Metrum entscheidend für die Rhythmik des Textes. Diese wird vielmehr, wie bereits weiter vorne angeklungen, von anderen sprachlichen Elementen bestimmt. Kurze Sätze oder Einwortsätze sorgen für Zäsuren. Ellipsen erzeugen Beschleunigung. Die Betonungen, die rhythmischen Akzente, entstehen in der Repetition. Ob es jedoch einen feststellbaren Unterschied zum „stehenden“ Charakter anderer Szenen gibt, kann durch

⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 82-86.

⁵⁵ Julia Purgina am 09.06.2022 anlässlich des wissenschaftlich-künstlerischen Symposiums *Wort.Musik. Zur Musikalisierung von Literatur* des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek im Theatermuseum Wien im Rahmen des Werkstattgespräches zu *K.Einzel(l)teile für Männerchor: Zur Musikalisierung von Literatur* mit Laura Dittmann, Julia Purgina und Michael Schneider.

⁵⁶ WR, S. 7.

⁵⁷Ebd., S. 73.

lautes Vorlesen der Szenen überprüft werden. Die zweite und die fünfte Szene wirken im Vergleich zur ersten weniger drängend, weniger atemlos. Möglicherweise lässt sich dieser Eindruck anhand der rhetorischen Fragen veranschaulichen: In der ersten Szene wird gefragt: „Wer weiß, wer das weiß? Egal. Ich genüge nicht. Wem genüge ich denn nicht? Wer sagt, dass ich nicht genüge, meinem eigenen Leben nicht genüge, in der Schule des Lebens ein Nichtgenügend bekommen muss?“⁵⁸ Durch die syntaktische Engführung, das Weglassen der Konjunktionen und der Pronomen, entsteht ein *Accelerando*, eine beschleunigende Steigerung des Sprachrhythmus. Weniger getrieben klingt es in der zweiten Szene: „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?“⁵⁹ Der Einschub, „ich meine“, hat eine retardierende Wirkung. Hierbei handelt es sich nur um ein Exempel für eine mögliche methodische Vorgehensweise bei der Untersuchung des Sprachrhythmus Jelineks. Um letztgültig einen Zusammenhang zwischen Schuberts rhythmischen Grundstimmungen und dem Gestus des Sprachklangs bei Jelinek nachzuweisen, müsste für jede Szene, Wort für Wort, eine Analyse des rhythmischen Potenzials vorgenommen werden, was jedoch den Rahmen dieser Ausführungen bei weitem sprengen würde. Für ein solches Vorhaben lohnt auch ein Blick auf die Tempobezeichnungen, wie etwa „mäßig“ für *Gute Nacht* oder „langsam“ für *Auf dem Flusse*.⁶⁰ Auch hier könnten sich durch ein aufwändiges *close-reading* Verfahren Tendenzen von Jelineks Sprachtempo erörtern lassen. Insgesamt lässt sich aber für den Sprachrhythmus in Jelineks *Winterreise* die gleiche Aussage treffen wie für den Inhalt: „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.“

Relevant sind für die Betrachtung von Jelineks Sprachrhythmus in der *Winterreise* diejenigen Stellen, wo aus dem Text von Müllers *Winterreise* zitiert und die Metrik übernommen wurde. „Kann weiter nicht, nicht weiter“, ist eine Anspielung auf „Nur weiter denn, nur weiter“ aus *Das Wirtshaus*.⁶¹ Obwohl die Inhalte genau gegenteilig sind, wird das Metrum zur Kennzeichnung des Zitats beibehalten. Auf der klanglichen Ebene wird nur das Lautmaterial verändert. Nahezu die Hälfte der achtzig aus dem Prätext übernommenen Zitate behalten das metrische Schema bei, auch das Reimschema bleibt bestehen.⁶² Mehr als die Hälfte dieser

⁵⁸ WR, S. 7.

⁵⁹ WR, S. 13.

⁶⁰ Vgl. Feil, S. 101.

⁶¹ WR, S. 104 und Müller, S. 42.

⁶² Vgl. Wech, S. 65-67.

Zitate mit gleichem Metrum sind unverändert, wie: „Der Wind spielt mit der Wetterfahne. Der Wind spielt drinnen mit den Herzen.“⁶³ Die bekannten Phrasen werden beim Lesen automatisch im Rhythmus der Vertonung wahrgenommen, sozusagen mitgesungen. Dies führt dazu, dass stellenweise der Eindruck der Singbarkeit von Jelineks Text entsteht. Diesem Eindruck soll zum Ende dieser Ausführungen genauer nachgegangen werden. Was sich aber als Beobachtung zum Sprachrhythmus in Jelineks *Winterreise* festhalten lässt, ist, dass nicht nur der Rhythmus der gesungenen Worte, sondern auch der Rhythmus der Klavierbegleitung imitiert wird. Besonders eindrücklich ist dies bei der Eingangsphrase wahrnehmbar. „Was zieht da mit“, ahmt sprachlich die drei Akkorde in der gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand vor dem Auftakt der rechten Hand mit der Melodielinie nach.

3.4 Sprachklang und Sprachmelodie

Betrachtet man den Text als Partitur der Sprachmusik, dann erzeugen Buchstaben Töne, sie sind lautliches Material und haben klangliche Qualität. Dabei werden etwa Plosive und Frikative häufig als hart empfunden, während mit manchen Vokalen und besonders Diphthongen Weiche und Wohlklang assoziiert wird. Die Sprachmelodie wird maßgeblich von der Lautlichkeit und der Dynamik geprägt. Der Effekt der Lautlichkeit für den Sprachklang lässt sich am plakativsten anhand von Wörtern demonstrieren, die in gewissem Grad onomatopoetisch wirken. Dies gilt beispielsweise für die „Leier“ in der letzten Szene der *Winterreise*. „Ihre Leier leiert weiter.“⁶⁴ Die Wiederholung des Diphthongs „ei“ erzeugt hier eine schleppende, träge Bewegung. Die Sprachmusik imitiert die monotone Gleichförmigkeit der Akkordbegleitung des Klaviers. Diese bewusste Repetition des Diphthongs „ei“, um diesen Effekt zu erzeugen findet sich etwas später im Text erneut: „Sie hätten **e**ine andre **R**eise wählen können, Sie hätten mit der **Z**eit endlich **e**ine andre **R**eise und **e**ine andre **L**eier wählen können, doch das wäre dann **k**eine **Z**eit mehr gewesen und **k**eine **L**eier.“⁶⁵

Im Verlauf von Schuberts *Winterreise* erscheint immer wieder die gleiche musikalische Figur in unterschiedlichen Variationen. Der jeweils gleiche Ton wird in einer Repetitionsfolge viermal wiederholt.⁶⁶

Dieses Motiv wird gleich im ersten Lied mit dem Titel „Gute Nacht“ eingeführt und danach in weiteren acht Liedern variiert, wobei die Tonfolge im ersten Lied noch kraftvoll, „mit positi-

⁶³ WR, S. 20.

⁶⁴ Ebd., S. 123.

⁶⁵ Ebd., S. 127.

⁶⁶ Vgl. Kreuels, S. 47.

ver, [z]ielgerichteter Beharrlichkeit aufgeladen“ ist (Takt 16), in den folgenden Liedern aber immer mehr an Kraft verliert bzw. „immer mehr an „positiver Ladung einbüßt“. Schließlich taucht diese spezielle Tonfolge im letzten Lied, „Der Leiermann“, noch einmal auf, erscheint dort aber vollkommen kraftlos.⁶⁷

Bei Jelinek findet sich das gleiche Repetitionsmotiv von gleichen Wörtern beziehungsweise der variierenden Verarbeitung des Lautmaterials von Wörtern mit gleichem Wortstamm. „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.⁶⁸ Das Lexem wird in den Text eingeführt und dann in kurzen Abständen abgewandelt. Sowohl das Konzept der Zeitlichkeit als auch die lautlichen Möglichkeiten des Wortstamms „Zeit“ werden im Verlauf der *Winterreise* umkreist. Der Sprachklang ist geprägt von repetitiven und variierenden Partikeln. Die siebte Szene thematisiert sowohl inhaltlich als auf der Ebene ihrer Struktur das „Wandern“. Auch dieser Wortstamm findet sich hier gehäuft und in unterschiedlichen Varianten wieder, etwa als „Wandersmann“ oder „Wanderer“.⁶⁹

Melanie Unseld vergleicht Jelineks Spiel mit minimalen Veränderungen auf der Lautebene der Wörter, die allerdings eine große Auswirkung auf die semantische Komponente haben, mit Schuberts charakteristischen Wendungen von Moll nach Dur und umgekehrt.⁷⁰ Eine kleine Veränderung auf der tonalen Ebene, nicht mehr als die Verschiebung eines Halbtonschrittes, erzeugt einen gänzlich anderen musikalischen Ausdruck. Sie führt als Beispiel dafür den ersten Satz der zweiten Szene an: „Die einen weisen ab, die andern weisen an.“⁷¹ Durch die Veränderung eines einzigen Konsonanten von „b“ zu „n“ ergibt sich ein völlig neuer Sinnzusammenhang. Ebenso entsteht ein neuer Klangeindruck. Der musikalische Charakter der *Wetterfahne* ist durch ständiges Ausbrechen von der Grundtonart a-Moll in den Dur-Bereich geprägt.⁷² Jelinek greift diese harmonischen Wendungen in ihrer Verarbeitung auf. Obwohl sicherlich die semantische Umdeutung das primäre Ziel der Lautveränderung ist, ergeben sich auch für den Wortklang interessante Kontraste.

⁶⁷ Wech, S. 73.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ WR, S. 99 und S. 100.

⁷⁰ Vgl. Hayer/Unseld.

⁷¹ WR, S. 13.

⁷² Vgl. Marie-Agnes Dittrich: *Winterreise*. In: Walther Dürr, Andreas Krause (Hg.): *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 239-261, hier: S. 242 (zitiert: Dittrich, S.).

Solche sind auch zu beobachten, wenn wie in der ersten Szene der Vers aus dem ersten Lied „An dich hab ich gedacht“ zu der Frage „An wen hab ich gedacht?“ umformuliert wird.⁷³ Das Metrum bleibt gleich, die Sprachmelodie jedoch ändert sich, sie erfährt eine Anhebung am Ende durch die Umwandlung in einen Fragesatz. Hier ändert sich die Intonation in der Wortmelodie gegenüber der Melodie bei Schubert, die zum Schluss der Phrase hin hauptsächlich abfällt, den letzten Ton ausgenommen. Grundsätzlich stellt es sich als schwierig heraus, zwischen Sprachmelodie und der musikalischen Melodik Zusammenhänge herzustellen und diese an konkreten Merkmalen im Text zu fixieren. Beobachtungen zu Sprachklang und Sprachmelodie bleiben auf die Ebene der Lautlichkeit sowie der durch Satzzeichen gekennzeichneten Intonation beschränkt. Vokale lassen sich keinem Tongeschlecht zuordnen, Worte klingen nicht nach bestimmten Akkorden. Viel hängt für den tatsächlichen Klang von der Stimme, der Betonung und dem Sprachduktus der Interpretation ab.

⁷³ Müller, S.10 und WR, S. 11.

4. Auflösung des Tonalen: Umdeutung und Widerspruch

4.1 Umdeutung und Variation

Es ist im Laufe dieser Ausführungen bereits angeklungen, dass Jelinek den Prätext der *Winterreise* durchaus ironisch konterkariert. Sie bricht auf humorvolle, teilweise zynische Weise mit den Inhalten des romantischen Liedzyklus. Zu beobachten ist dies beispielsweise bei der Umdeutung eindeutiger Zitate. Diese können nur durch Vorkenntnis des Referenztextes identifiziert werden. Bei Müller/Schubert heißt es: „Das Mädchen sprach von Liebe.“⁷⁴ Jelinek macht daraus: „Was sagten Sie? Ich verstehe Sie nicht. Sprechen Sie lauter! Die Liebe? Sprechen sie bitte lauter! Was meinen sie damit? Meinen sie damit das, was vorbei ist?“⁷⁵ Spottend, zynisch wird die Vorstellung der romantischen Liebe ins Nichts geführt. Worte und Inhalt sind stark verändert, der Zusammenhang ist nur noch assoziativ wahrnehmbar. Für die gleiche Thematik, die gleiche dargestellte Situation, das Gespräch über Liebe, wird ein völlig neuer Kontext erzeugt. Bisher wurde in diesen Ausführungen vor allem auf Textpassagen mit direkten Zitaten aus Müllers *Winterreise* eingegangen, die einen bestimmten musikalischen Klang imitieren oder in anderer Form den Duktus der Vertonung Schuberts aufgreifen. Dabei bleibt häufig die metrische Anlage des Prätextes erhalten, um den gleichen Rhythmus zu generieren. Hier ist nun exemplarisch veranschaulicht, wie eine Ablösung vom Prätext aber auch eine Abwendung von der musikalischen Komponente funktionieren. Hier ist erneut die Kenntnis des Liedzyklus essenziell für das Verständnis von Jelineks klanglicher Variation. Obwohl eindeutig auf eine Stelle im Text angespielt wird, ist von Schuberts musikalischem Duktus nichts mehr vorhanden. Anstatt des gleichmäßigen rhythmischen Pulsierens bei Schubert wirkt die Passage bei Jelinek durch die Fragen drängend, die Ausrufe erzeugen eine dynamische Veränderung von Crescendo zu Decrescendo, die Wirkung ist unet, aufgrund der ständigen Wechsel zwischen Frage und Ausruf. Jelineks Sprachmusik könnte als klangliche Variation des Liedzyklus verstanden werden. Der Sprachklang ihrer *Winterreise* geht jedoch über Reproduktion oder Variation von Schuberts Vertonung hinaus, wenn man anfängt, ihn als direkten Widerspruch dazu zu betrachten.

⁷⁴ Müller, S. 9.

⁷⁵ WR, S. 12.

4.2 Musikalische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts: Assonanz und Dissonanz

Binahe zweihundert Jahre liegen zwischen der Fertigstellung von Schuberts *Winterreise* und Jelineks gleichnamigen Theaterstück. Die musikalischen Entwicklungen und Neuerungen dieser Zeit prägen Jelineks Musikverständnis, das ihrer umfassenden musikalischen Ausbildung entstammt. Aspekte der jüngeren Musikgeschichte fließen in ihre Werke ein. So beschäftigt sie sich beispielsweise ausgiebig mit Richard Wagner und dessen monumentalen Kompositionen.⁷⁶ Es gibt mehrere Versuche in der Literaturgeschichte, Wagners Leitmotiv-Technik in literarische Formen zu übertragen. Das prominenteste Beispiel hierfür wäre Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Auch bei Jelinek lässt sich ein derartiger Ansatz finden. Es existieren Textbausteine, die eine Leitmotivfunktion erfüllen und als Ostinato ständig wiederkehren.⁷⁷ Dies gilt in der *Winterreise* etwa für das Motiv der „Leier“, das wie bereits erläutert in der achten Szene eine „variative Verarbeitung“⁷⁸ erfährt, wobei sich die Frequenz dieser Umwandlungen und Anpassungen an die Textumgebung zum Ende des Kapitels hin, ähnlich einer Durchführung steigert.⁷⁹ In den Texten, die sich mit musikalischen Themen befassen, rezipiert Jelinek kompositorische Besonderheiten. Jelinek arbeitet mit harten Kontrasten, wie der Versimo, flicht Elemente des Trivialen in ihre Texte ein, wie Gustav Mahler, bedient sich ironischer Brechungen wie Dimitri Schostakowitsch.⁸⁰

Essenziell sind für Jelineks musikalisches Verständnis die neuen kompositorischen Ausdrucksformen und Verfahrenstechniken der musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Um dies genauer zu beleuchten, lohnt ein Blick auf Jelineks eigene Kompositionen. Losgelöste Klänge, wie auf der Suche nacheinander, scheinbar schwebend, ein Gefühl von Isolation, machen den musikalischen Charakter von Jelineks Komposition *meine liebe* für Klavier und Singstimme basierend auf einem eigenen Gedicht aus dem Jahre 1966 aus. „Der Sprechgesang, der durch große Intervalle strukturiert wird, erinnert von ferne an die Kompositionen des frühen Schönberg bzw. an spätexpressionistische Vokalmusik.“⁸¹ Die Zweite Wiener Schule um Arnold Schönberg plädiert für die Abkehr von der spätromantischen Tonalität. Dur und Moll werden aufgelöst, die Zwölftontechnik entwickelt. In der Komplexität, mit der Je-

⁷⁶ Vgl. Vill, S. 5.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 4 und 9.

⁷⁸ Ebd., S. 8.

⁷⁹ Vgl. Ebd.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 5.

⁸¹ Pia Janke: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Gerhard Melzer, Paul Pechmann (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz 2003, S. 189-207, hier: S. 199 (zitiert: Janke 2003, S.).

linek in der *Winterreise* den Liedzyklus aus dem 19. Jahrhundert adaptiert, ruft Assoziationen zu dodekaphonischen Verfahren hervor, wie beispielsweise die Permutation.⁸² Innerhalb einer Reihe werden dabei Elemente vertauscht, die Grundreihe wird verkehrt oder mit der Figur des Krebses gearbeitet. Die Permutation der seriellen Musik bedient sich teilweise einer ähnlich kleinteiligen Vorgehensweise bei der Veränderung musikalischer Elemente, wie sie in Jelineks Sprache etwa in Form von Sinneinheiten mit begrenztem klanglichen Material, das unterschiedlich verarbeitet wird, auf der Ebene der Mikrostruktur der Texte zu finden ist. Eine konkrete Anwendung dieser mathematisch fundierten Technik auf die Sprache ist nicht durchführbar. Hier bleiben nur assoziative und metaphorische Annäherungen. Die melodische Krebsstellung kann in der Literatur in eine Anadiplose übertragen werden.⁸³

Die Ästhetik des postmodernen Theaters ist von einer Vielzahl von Bearbeitungstechniken geprägt, die teilweise mit den freien stilistischen Ausdrucksformen der Neuen Musik korrespondieren. Oft scheint die Zuordnung einer Sprachmusik Jelineks zu diesen kompositorischen Verfahren schlüssiger als zur Klanglichkeit und Tonalität Schuberts. Jelineks geringfügige Variationen der lautlichen Elemente auf der Ebene der Mikrostruktur der Texte, welche den Klangeindruck verändern, wurden von Melanie Unseld, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert wird, mit den Wechseln zwischen Dur und Moll bei Schubert verglichen. Plausibler ist jedoch die Argumentation, hier liege eine Parallele zur Minimal-Music vor und deren effektivem Changieren des Klangerlebnisses mit kleinsten Tonverschiebungen. Jelineks *Winterreise* ist voll von sprachlichen Dissonanzen, von rhythmischen Stolpersteinen, von Störlauten und Verarbeitungen der Brechungen des lautlichen Ausgangsmaterials. Neue musikalische Formen und Kompositionstechniken sind bei der Betrachtung der Sprachmusik in Jelineks *Winterreise* ein notwendiger methodischer Anknüpfungspunkt.

⁸² Vgl. Vill, S. 4.

⁸³ Vgl. Ebd.

5. Sprachmusik als Stimme der Subversion

Elfriede Jelinek wählte für sich die Sprache als Ausdrucksmedium, nicht die Musik. Hier zeigt sich ihr Impetus, „mit gesellschaftlich wirksamen Botschaften aufs sozialpolitische Bewusstsein ihrer Zeitgenossen einzuwirken“.⁸⁴ Doch bedient sich Jelinek in der *Winterreise* auch des Potenzials der Musik, in diesem Fall der Sprachmusik, um ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu potenzieren und die subversive Kraft des Textes zu untermauern.

Im Zuge des bereits erwähnten Symposiums *Wort.Musik* wurde Musik als eine „ungehorsame Sprache“ bezeichnet, die vermag, das auszudrücken, was besser ungesagt geblieben wäre. Musik kann in Verbindung mit einem Text, wie etwa in der Vertonung im Kunstlied oder in der Oper, eine zusätzliche Ebene der Bedeutungsgenerierung aufmachen. Sie kann den Text konterkarieren, ironisch hinterfragen oder plakativ affirmieren. Jelineks *Winterreise* ist kein auf Vertonung ausgerichteter Text, ist allerdings für das Sprechtheater vorgesehen, das heißt der Text wird in körperliche Materialität umgesetzt. Die SchauspielerInnen werden zu Stimmen, die den Klang des Textes reproduzieren. Doris Kolesch und Sybille Krämer erläutern das Subversions- und Transgressionspotenzial der Stimme:

Die (Sprech-)Stimme ist nicht nur Medium der Rede und Vehikel von Sinn, sondern handelt in ihrer immer auch unkontrollierbaren Eigendynamik den Vorgaben der Rede oftmals zuwider. Die Stimme entzieht sich ihrer bruchlosen semiotischen, medialen oder instrumentellen Dienstbarkeit, und dies gerade auch in denjenigen Zusammenhängen, in denen die Stimme professionell als Instrument ausgebildet und genutzt wird, wie bei Schauspielern, Rednern oder Sängern.⁸⁵

Ähnliches gilt für die Sprachmusik, auch sie entwickelt eine Eigendynamik, losgelöst vom Inhalt des Gesprochenen. Sie ist ein Instrument mit gewaltiger subversiver Kraft. Die vorangehenden Erläuterungen haben vor allem den musikalischen Rhythmus des Textes als charakteristisches Element des Sprachklangs in Jelineks *Winterreise* identifiziert. Dieser durchzieht den Text wie ein unaufhaltsames Metronom. Jelineks dichterische Arbeit mit der Kraft des Rhythmischen und des drängenden Voranschreitens ist ein Spiel als Überwindung eines mechanischen Widerstands, den sie immer wieder selbst in die Sprache einbaut.⁸⁶ Der Sprachrhythmus marschiert, rennt an, gegen gesellschaftliche Konventionen, gegen begrenzte Weltanschauungen, mit und gegen Ideologien, gegen überkommene Muster und für Veränderung. Die Sprachmusik wird neben dem Inhalt der Sprache zu einer zusätzlichen Stimme der

⁸⁴ Vill, S. 2.

⁸⁵ Doris Kolesch, Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. <https://jelinek-ach-stimme.univie.ac.at/stimme-gender/> (24.07.2022).

⁸⁶ Vgl. Hayer/Unseld.

Subversion. Dies gilt ebenso für die Arbeitstechnik der Polyphonie bei Jelinek. Alexandra Millner schreibt in ihren Ausführungen zu Jelineks postdramatischem Theaterbegriff:

Durch die Polyphonie ihrer Texte wird das Denken in Dichotomien auch in Bezug auf die Unterscheidung von Prae und Post, von Vergangenem und Gegenwärtigem, von Tradition und Neuem aufgelöst. Darin besteht [...] das subversive Potenzial, das Ideologische dieser Konstruktionen, ihr politisches Schreiben.⁸⁷

Subvertiert wird letzten Endes auch die Tonalität Schuberts. Der Inhalt thematisiert Einsamkeit, Richtungslosigkeit, Zerrissenheit. Die Vertonung versucht, dies mit den musikalischen Mitteln und Ausdrucksmöglichkeiten der Zeit bestmöglich darzustellen. In der Auffassung der musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts und ihren neuen Kompositionsverfahren bleibt dies jedoch hinter dem zurück, was an klanglichem Potenzial als Ausdruck der Isolation noch verfügbar wäre. Schuberts Musik bleibt schließlich in der Tonalität verhaftet. Jelinek bricht in ihrer *Winterreise* mit der Tonalität, bricht mit der Klanglichkeit Schuberts. In der Gesellschaft, die Jelinek darstellt, herrscht kein Wohlklang, keine Phasen der erbarmungsvollen Auflösungen hin ins Dur.

Als Resümee dieser Untersuchungen muss festgehalten werden, dass es sich hierbei lediglich um eine Bestandsaufnahme der Möglichkeiten einer solchen Methodik der musikalischen Analyse von Sprache handelt, die für Jelineks *Winterreise* jedoch noch detaillierter und ausführlicher zur Anwendung kommen sollte, was den Rahmen dieser Arbeit allerdings gesprengt hätte. Besonders vielversprechend scheint hier die aus der musikalischen Figurenlehre übernommenen Begriffe, die vor allem in der Orgelliteratur relevant sind. Dennoch wurden auch Grenzen deutlich, bei der eine Analogsetzung der beiden Disziplinen Literatur und Musik nicht mehr funktioniert. Für das Verständnis der Texte Jelineks oder auch nur für einen Zugang zu deren Gehalt, hat die Methodik der musikalischen Betrachtungsweise ein enormes Potenzial.

⁸⁷ Millner, S. 168.

6. Gegen den Versuch der Singbarkeit

Das Tonband der *Winterreise* Schuberts läuft im Kopf immer mit beim Lesen von Elfriede Jelineks Theaterstück. Es ist verführerisch gerade für Lesende, die selbst SängerInnen sind, den Versuch zu unternehmen, Jelineks Text zu Schuberts Melodien zu singen. An wenigen Stellen ist das sogar möglich, wenn auch unter gewaltiger Anstrengung, was die Silbenverteilung und die Betonung angeht. Für den ganzen Text ist es schlicht unmöglich und das ist gut so. Mit dem Übergang vom Sprechen zum Singen verschieben sich Ebenen und Aspekte des Textes in eine bestimmte Richtung. Die Musik bedeutet in diesem Fall eine Festlegung. Die Sprachmusik Jelineks, die in den vorangegangenen Ausführungen untersucht wurde, zeichnet sich durch ihre Vielschichtigkeit aus, die von Imitation der Musik Schuberts über Variation bis hin zu einer Abkehr von deren Tonalität und Klangausdruck reicht. Statt dieser ambivalenten Anlage lässt eine konkrete musikalische Interpretation durch Schuberts Vertonung nur noch eine dieser Klangebenen zu. Das subversive Potenzial der Mehrdeutigkeit durch die Sprachmusik ginge unweigerlich verloren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Müller, Wilhelm: Die Winterreise. Zürich: Diogenes, 2001

Jelinek, Elfriede: Winterreise. Ein Theaterstück. Reinbeck: Rowohlt, 2015

Schubert, Franz: Winterreise. In: Friedländer, Max (Hg.): Schubert. Lieder. Band 1. Leipzig: Peters, 2005

Sekundärliteratur

Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Bremen: Laaber, 2016

Dittrich, Marie-Agnes: Winterreise. In: Dürr, Walther; Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 239-261

Dreissinger, Sepp (Hg.): Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992

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

Fricke, Stefan (Hg.): Musiksprache und Sprachmusik: Texte zur Musik; 1956 – 1998. Saarbrücken: Pfau, 1999

Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Melzer, Gerhard; Pechmann, Paul (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz 2003, S. 173-187

Gess, Nicola; Honold, Alexander (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin: De Gruyter, 2015

Gruhn, Wilfried: Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung : Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text. Frankfurt am Main [u.a.]: Diesterweg, 1978

Janke, Pia; Kovacs, Teresa (Hg.): Postdramatik. Reflexion und Revision. Wien: Praesens, 2015, S.263-271

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

Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 205-216

Kreules, Hans-Udo: Schuberts *Winterreise*: ein Wegweiser zur Interpretation. Frankfurt am Main: Lang, 2011

Krones, Hartmut: Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien, Böhlau, 2001, S. 11-19

Melzer, Gerhard (Hg.): Sprachmusik: Grenzgänge der Literatur [Bernhard, Handke, Jelinek, Jonke, Rühm, Schwab]. Literaturhaus Graz [Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellungsserie im Rahmen von Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas]. Wien: Sonderzahl, 2003

Naumann, Barbara: ‚Musikalisierung‘ von Literatur in der Romantik. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 374-385

Nicholson Nigel; Trautmann, Joanne (Hg.): The Letters of Virginia Woolf I-VI. London: The Hogarth Press, 1975-1980

Olk, Claudia: Klangwelten literarischer Avantgarden – Virginia Woolf, T.S. Eliot und Samuel Beckett. In: Gess, Nicola; Honold, Alexander (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 470-481

Rühm, Gerhard: zu meiner musik. von der zwölftonreihe zur laut-ton-zuordnungsreihe. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien 2001, S. 237-248

Rühm, Gerhard: zur geschichte und typologie der lautdichtung. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau, 2001, S. 217-236

Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt, 1984

Online-Quellen, Diskussionen, Interviews:

Eidelpes, Rosa: "Ich bin eine Komponistin". Zum Verhältnis von Sprache, Literatur und Musik bei Elfriede Jelinek. Mit Björn Hayer und Melanie Unseld.
<https://ifvjelinek.at/veroeffentlichungen/wortmusiktheater-ich-bin-eine-komponistin-2022/>
(16.07.2022)

Eidelpes, Rosa: Wie klingen Texte? Jelineks musikalische Arbeit an der Sprache. Mit Bernhard Doppler, Albert Gier, Steffen Jäger und Yuly Khomenko.
<https://ifvjelinek.at/veroeffentlichungen/wortmusiktheater-wie-klingen-texte-jelineks-musikalische-arbeit-an-der-sprache-2022/> (18.07.2022)

Janke, Pia: Jelinek & Schubert: Bezüge und Perspektiven. Gespräch mit Bernd Roger Bienert, Monika Meister, Oswald Panagl, Melanie Unseld, moderiert von Pia Janke.
<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/ueber-musik-komponistinnen/zu-franz-schubert/bernd-roger-bienert-monika-meister-oswald-panagl-melanie-unseld/> (24.04.2022)

Jelinek, Elfriede: „Die Pornojäger haben immer die größten Pornosammlungen“. Interview. In: steirischer herbst Festival Zeitung, Beilage zur „Kleinen Zeitung“, 19.10.2002

Jelinek, Elfriede: Textflächen, 17.02.2013. <http://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm>
(18.07.2022)

Kolesch, Doris, Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. <https://jelinek-achstimme.univie.ac.at/stimme-gender/> (24.07.2022)

Lodes, Birgit: Elfriede Jelineks musikalische Schreibweise. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/schreibverfahren/birgit-lodes/> (23.04.2022)

Schenkermayr, Christian: Die „existenzielle Erfahrung der Endlichkeit“. Zur Uraufführungsinszenierung von Jelineks „Winterreise“. Gespräch mit Julia Lochte und Johan Simons, moderiert von Christian Schenkermayr. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intertextualitaet/julia-lochte-johan-simons/> (18.07.2022)

Vill, Susanne: Mit Worten komponieren als wären es Töne. Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intertextualitaet/susanne-vill/ (17.07.2022)

Wech, Cornelia: „Eine Reise im Stillstand“. Thematische, intertextuelle und musikalische Bezüge zu Wilhelm Müllers und Franz Schuberts „Winterreise“ in Elfriede Jelineks „Winterreise“. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/musik-als-thema/winterreise/cornelia-wech/> (18.07.2022)