

Silke Felber (*Universität Wien*)

»Auf Verschwundenen stehend, läuft uns unser
Leben voraus«.
Zur ästhetischen und politischen Dimension des Alter(n)s
in Franz Schuberts und Elfriede Jelineks *Winterreise*

Die Zeit (im Mai 1813)
Unaufhaltsam rollt sie hin
Nicht mehr kehrt die Holde wieder
Stät im Lebenslauf Begleiterin
Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder
(Franz Schubert)

Abstract

The tendency to read Jelinek's *Winterreise* in an autobiographical way is prevalent in the fields of both theatre-practical and academic reception. However, in limiting the scope of the piece strictly to the author's confrontation with her father's death and her own ageing, one does not seem to do full justice to this work's multi-perspectival dimensions. Jelinek's recourse to Schubert's music and the motifs of his *Winterreise* uncover the phenomenon of age and ageing as a political metaphor. In this way the seemingly incoherent allusions to current events, philosophical concepts and reflections on disease and deportation, which pervade Jelinek's *Winterreise* become obvious. In particular this article argues that it is less Müller's poems than the musical semantics resulting from the scoring of Schubert's work, which Jelinek processes or deconstructs, whereby various leitmotifs of ageing are invoked in the song cycle.

Schlüsselbegriffe

Jelinek, Schubert, *Winterreise*, Altern, Sprache und Musik, Politik

Keywords

Jelinek, Schubert, *Winterreise*, ageing, language and music, politics

Dass sich Musik als heuristisches Beispielmedium für phänomenologische Betrachtungen des Zeitlichen eignet, belegt bereits Augustinus' musikphilosophische Schrift *De Musica*. Der transitorische Charakter von Musik sowie die Irreversibilität, die ihr innewohnt, zeigen, dass sich Musik und (Lebens-) Zeit in dem ihnen inhärent Ephemeren, in ihrer Flüchtigkeit und Unfassbar-

keit treffen. »Musik ist Zeit, die man vergehen hört« (Jelinek, »Die verfolgte Unschuld«), bringt es Jelinek in einem Essay zur Operette *Die Fledermaus* im Jahr 2000 auf den Punkt. Ein Jahrzehnt später wird sie diese Analogie in ihrem anlässlich der Atomkatastrophe von Fukushima verfassten Theatertext *Kein Licht* (2011) resignierend abgewandelt haben in »Musik ist Zeit, und die haben wir nicht mehr« (Jelinek, *Kein Licht*). Im selben Jahr entsteht auf Anregung der Münchner Kammerspiele ihre *Winterreise*, die an Franz Schuberts gleichnamige Vertonung der 24 Gedichte von Wilhelm Müller angelehnt ist. In diesem Liederzyklus, den Schubert kurz vor seinem Tod 1828 fertiggestellt hat, wird der Diskurs über Lebenszeit und Musik potenziert. Zunächst entspricht *Winterreise* als Musikstück bereits der Logik des menschlichen *Seins zum Tode* (vgl. SZ), indem es vom ersten Takt an zum Verklingen bestimmt ist. Darüber hinaus nimmt der Liederzyklus auf inhaltlicher und musikalischer Ebene unterschiedliche temporale Schichtungen vor bzw. verwebt physikalische, erlebte und erinnerte Zeit ineinander. Indem die glücklichen Erinnerungen des alternden lyrischen Ich der tristen Gegenwart gegenübergestellt werden, die es durchwandert, offenbart sich aber auch die politische Dimension der *Winterreise*. Ähnlich wie bereits das 1816 von Schubert vertonte *Des Fremdlings Abendlied* das Wandern mit der Suche nach besseren gesellschaftlichen Verhältnissen zusammenführt (»Ich wandle still, bin wenig froh / und immer fragt der Seufzer, wo?«), korreliert auch in der *Winterreise* das Fortschreiten in der Zeit mit einem Diskurs über Heimat, Zugehörigkeit und politische Utopien. Insofern verwundert es nicht, dass Jelineks »Neuvertonung« der *Winterreise* nicht nur eine Verhandlung von Zeit/alter impliziert, sondern auch eine Problematisierung von damit in Verbindung stehenden soziopolitischen Phänomenen wie etwa der Historisierung des Nationalsozialismus.

In der Jelinek-Forschung können Tendenzen ausgemacht werden, im biographischen Rückgriff auf die umfassende musikalische Ausbildung der Autorin musikalische Metaphern für die Beschreibung ihres sprachlichen Verfahrens zu bemühen (vgl. Janke, 190). Wenngleich Jelinek selbst immer wieder betont, beim Verfassen ihrer Texte kompositorisch vorzugehen, warnt Pia Janke aber ausdrücklich vor der Übertragung einer musikalischen Begrifflichkeit auf ihre Literatur (vgl. 190). Auch vorliegende Studie möchte der Versuchung, Jelineks Texte als Partituren zu lesen, entsagen. Jedoch will hier die These verifiziert werden, dass es weniger Müllers Gedichte als vielmehr die aus der Vertonung Schuberts resultierenden (also musikalischen) Semantiken sind, die Jelinek in ihrer *Winterreise* weiterverarbeitet oder destruiert. Basierend auf dieser Annahme werden unterschiedliche (Leit-)

Motive des Alterns im Liederzyklus verifiziert und untersucht, inwiefern Jelinek diese aufnimmt und in einen zeitgenössischen politischen Kontext transferiert. Angeknüpft wird dabei an Überlegungen Birgit Lodes' und Monika Meisters, die in einem musikanalytisch-theaterwissenschaftlichen Dialog bereits eindrucksvoll bewiesen haben, dass es für die Besprechung von Jelineks *Winterreise* durchaus produktiv sein kann, musikalische Strukturen zu berücksichtigen (vgl. Lodes/Meister).

I. Zeit(alter) und Zeitlichkeit

Franz Schuberts aus 24 Liedern bestehende *Winterreise* gliedert sich in zwei Abteilungen. Die ersten zwölf Lieder entsprechen der Reihenfolge Wilhelm Müllers, der die Gedichte 1823 als *Wanderlieder von Wilhelm Müller: Die Winterreise: In 12 Liedern* in der Literaturzeitschrift *Urania* veröffentlichte. Die »zweite Abtheilung« vertont Schubert gemäß der Chronologie, die Müller für die weiteren zwölf Gedichte in seiner Werkausgabe *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten: Zweites Bändchen* (1824) vorgesehen hat – unter Auslassung der bereits von ihm geschriebenen Lieder. Die einzige Umstellung betrifft den Einschub von *Die Nebensonnen* zwischen *Muth* und *Der Leiermann*.

Elfriede Jelineks *Winterreise* verzichtet als »postdramatischer« Theatertext auf jegliche Figurenbezeichnung, Regieanweisung und szenische Verortung und ist in acht Abschnitte unterteilt. Die ersten sechs dieser Abschnitte beziehen sich auf die ersten sechs Lieder Müllers/Schuberts. So wird gleich ganz zu Beginn des Jelinek'schen Texts der Rekurs auf das Lied *Gute Nacht* augenscheinlich, das den Müller'schen/Schubert'schen Zyklus eröffnet. Die fallende Melodie, die Schubert für die ersten beiden Vokalzeilen »Fremd bin ich eingezogen / fremd zieh ich wieder aus« vorsieht, durchzieht als lakonische, melancholische Metapher seine gesamte *Winterreise* und verweist als solche auch auf den Grundtenor der Jelinek'schen »Ausführung«. Auf textlicher Ebene leitet die Anapher durch die Gegenüberstellung von Vergangenem und Gegenwärtigem die Wanderschaft eines lyrischen Ich ein, das zwischen den Zeiten umherstreunt. Dieser sich stringent durch den Liederzyklus durchschleusende temporale Diskurs manifestiert sich auch bei Jelinek unmittelbar, indem diese bereits in den ersten Zeilen den »Mondenschatten«, den düsteren Begleiter des Müllers'chen/Schubert'schen Wandernden, als Figuration des Zeitlichen lanciert und fragt: »Kann der Schatten das, was war, durchbrechen, indem er vor mir herläuft?« (*WI*, 7). Augenscheinlich

wird hier nicht nur der Bezug auf das erste Lied der *Winterreise*, sondern auch die Referenz zu Martin Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit*, auf das Jelinek wiederholt rekurriert. In der »Rätselhilfe«, die sie ihrer *Winterreise* (wie grundsätzlich ihren Theatertexten seit *Krankheit oder moderne Frauen*, 1987) beifügt, weist sie die fundamentalontologische Schrift dezidiert als intertextuellen Bezug aus: »Martin Heidegger: der Ärmste!, arm wie immer alles übrige, was bleibt mir übrig? Was bleibt dem Reisen? Nur Sein und Zeit. Und das ist schon viel!« (*WI*, 127). An dieser Stelle lohnt eine Vergegenwärtigung der zweiten Strophe aus *Gute Nacht*, die da lautet:

Ich kann zu meiner Reisen
 Nicht wählen mit der Zeit,
 Muß selbst den Weg mir weisen
 In dieser Dunkelheit.
 Es zieht ein Mondenschatten
 Als mein Gefährte mit,
 Und auf den weißen Matten
 Such' ich des Wildes Tritt.

Während sich der Mondenschatten bei Müller/Schubert als spärlich weisendes Licht für das wandernde Ich zeigt, dient er Heidegger für seine Erörterung des zum Dasein gehörenden Noch-nicht: »Man kann zum Beispiel sagen: am Mond steht das letzte Viertel noch aus, bis er voll ist. Das Noch-nicht verringert sich mit dem Verschwinden des verdeckenden Schattens« (*SZ*, 243). Heidegger illustriert anhand dieser Beobachtung seine Überzeugung, wonach das Dasein immer schon als Ganzes vorhanden sei und sich das Noch-nicht lediglich auf das »wahrnehmende Erfassen« (*SZ*, 243) beziehe. Um dieses Noch-nicht bestimmen zu können, müssen wir uns seiner Ansicht nach mit Seiendem befassen, zu dessen Seinsart das Werden zählt – mit einer unreifen Frucht etwa, die ihrer Reife entgegengeht. Das Altern wird somit als Erkenntnisphänomen zur Fassbarkeit des Daseins an sich lokalisiert. Die Unganzheit, die das Dasein ausmacht, zeige sich in dem ihm inhärenten »ständige[n] Sichvorweg« (*SZ*, 244). Indem bei Jelinek das Bild des sich verlaufenden Wanderers aus *Gute Nacht* mit dem zeitlichen »Verlauf« (*WI*, 9) kongruiert, wird folglich eine Kernaussage des Heidegger'schen Denkens gebündelt, die die alternierende Bedingtheit von Dasein und Zeit behauptet. So hebt Heidegger 1924 vor der Marburger Theologenschaft hervor: »Zeit ist Dasein. Dasein ist meine Jeweiligkeit, und sie kann die Jeweiligkeit im Zukünftigen sein im Vorlaufen zum gewissen aber unbestimmten Vorbei. [...] Das Dasein ist sein Vorbei, ist seine Möglichkeit im Vorlaufen zu diesem

Vorbei« (Heidegger, *Der Begriff der Zeit*, 24). Im Verarbeiten und Fortspinnen dieses Gedankengangs rehabilitiert Jelinek von Beginn an den Rückgriff auf die Zeitfrage für ihren eigenen Diskurs über das Dasein: »[...] man kennt ja nur das eigene Vorbei, das Verlieren von Möglichkeiten, ein anderer hat sein eigenes Vorbei, verliert seine eigenen Möglichkeiten, verliert seine eigene Zukunft, aber meine muß ich schon selber verlieren« (WI, 8). Ganz deutlich lässt sich aus dieser Paraphrase zudem Heideggers Auffassung extrahieren, wonach sich die Zeitfrage als Seinsfrage immer nur im *jemeinigen*, also eigenen Dasein erschließe. Die Tatsache, dass Jelinek ebendiesen Gedanken herausgreift und im Verlauf von *Winterreise* immer wieder darauf rekurriert, lässt die autobiographischen Aspekte im Text, die bis dato sowohl anhand der Inszenierungen als auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung tendenziell in den Vordergrund gerückt wurden¹, in einem anderen Licht erscheinen. Womöglich bietet der Rückgriff auf die eigene Geschichte der Autorin Jelinek die einzige Möglichkeit zu einer kompromisslosen Abarbeitung am Heidegger'schen Denkkonzept, das da meint: »Das Ansprechen von Dasein muß gemäß dem Charakter der *Jemeinigkeit* dieses Seienden stets das *Personal*pronomen mitsagen: ›ich bin‹, ›du bist‹« (SZ, 42).

Für die Darstellung dieses zeitlichen »in sich selbst vergehen« zieht Jelinek unterschiedliche Bilder aus Müllers und Schuberts *Winterreise* hinzu. »Ich löse mich auf als und in Tränen« (WI, 29) bringt da etwa – im Rückgriff auf das dritte Lied *Gefrorne Tränen* – eine unfassbare SprecherInneninstanz, die Schmerzhaftigkeit, zur Sprache, die dem Altern innewohnt. In der Erkenntnis über die allgemeine Vergänglichkeit tritt Jelinek in eine Art Zwiesprache mit Schubert, der sein *Gute Nacht* in Form eines *diminuendo* beendet. Die Achtelnoten der Klavierbegleitung klingen aus, die Lautstärke nimmt ab – die Empfindung entsteht, wonach der Wanderer sich immer mehr entfernt. Diesen musikalisch-semantischen Kunstgriff erwidert Jelinek, indem sie Schuberts Wanderer nachzurufen scheint: »Ich verstehe Sie nicht. Sprechen Sie lauter! Die Liebe? Sprechen Sie bitte lauter! Was meinen Sie damit? Meinen Sie damit das, was vorbei ist?« (WI, 17).

In die Verhandlung des Zeitlichen lässt Jelinek in etymologischer Herleitung (»ewig wahren«, »Währung«, WI, 11) den monetären Diskurs eindringen,

¹ Das Wiener Burgtheater etwa kündigt Jelineks *Winterreise* als »[...] eines von Jelineks persönlichsten und anrührendsten Werken überhaupt« an (vgl. Ankündigung des Wiener Burgtheaters zu Elfriede Jelineks *Winterreise*. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premierer/Winterreise.at.php>, Web. 18. März 2014). In Bezug auf diesbezügliche wissenschaftliche Auseinandersetzung vgl. Caduff; Kecht, »Mit der Sprache zum Schweigen hin«; Kecht, »Winterreise«.

den sie an einer »Signatur der Zeit« (Caduff, 33) festmacht. Die Anrufung der Affäre Hypo Alpe Adria dient ihr als Chiffre für die Besprechung einer »Gegenwart«, die ihr Fundament auf den Prinzipien des »Gegenwerts« (*WI*, 10) zu errichten scheint. Waren es im Theatertext *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) die Finanz- und Korruptionsaffären rund um die Meindl-Bank, die Patinnen für Jelineks Wirtschaftskomödie standen, bezieht sich *Winterreise* auf den skandalträchtigen österreichischen Bankkonzern Hypo Group Alpe Adria (HGAA), der im Dezember 2009 notverstaatlicht wurde. Analogisiert wird diese Thematik mit dem zweiten Lied der *Winterreise* (*Wetterfahne*), in dem bei Schubert in Form der neuen Tonart A-Dur auf der Phrase »ihr Kind ist eine reiche Braut« die reale Außenwelt einbricht (vgl. Dittrich, 242). Jelinek persifliert im Aufgreifen des Bildes der Braut den im Zuge der Finanzkrise 2007 getätigten Verkauf der HGAA an die Bayerische Landesbank, der im Verdacht absonderlicher Geschäfte steht. »Verstehen Sie, was das heißt, die Braut wird geschmückt?, damit sie reicher aussieht und ihr jemand ein Preisschild aufsteckt« (*WI*, 13). Die Täuschung, der das lyrische Ich der *Winterreise* in Form des pfeifenden Winds aufliegt, wird bei Schubert durch einen musikalischen Trugschluss angedeutet. So erscheint die Zeile »da dacht ich schon in meinem Wahne« statt in a-Moll in C-Dur. Jelinek greift dieses Motiv der Täuschung auf, ohne es jedoch aufzulösen: »[...] das ist nicht der Sturm, an diesen Wetterfahnen wird eindeutig gedreht, da dreht doch jemand!, da dran ist doch gedreht worden, sehen Sie das nicht? Da hat einer einen Dreh gefunden [...]« (*WI*, 14). Die ungeklärten SprecherInneninstanzen verweisen auf spekulative Überlegungen, uneingehaltene Versprechen und unidentifizierbare Hintermänner.

II. Flucht und Flüchtigkeit (vor) der Zeit

Die fundamentalontologischen Überlegungen, die Heidegger in *Sein und Zeit* anstellt, bringen ihn notgedrungen zu dem Erfordernis, sein Verständnis von Geschichtlichkeit darzulegen, wobei er die »eigentliche« Geschichtlichkeit stark vom »vulgären Verständnis der Geschichte« abgegrenzt wissen will, demnach Geschichte »einen Ereignis- und Wirkungszusammenhang« (*SZ*, 378) bedeute, der sich durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hindurchziehe. Hierbei habe die Vergangenheit keinen besonderen Vorrang. Als wesentlich in diesem Zusammenhang stellt sich die Historiographiefeindlichkeit dar, die sich aus Heideggers Überlegungen zur Geschichte ablesen lässt. Im Rekurs auf Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das*

Leben (übrigens dem einzigen Text Nietzsches, den Heidegger für *Sein und Zeit* heranzieht) stößt er sich daran, dass die Historie das Dasein von seiner eigentlichen Geschichtlichkeit entfremde (vgl. *SZ*, 392–397). Nietzsche wiederum sieht die Gefahr in einem Zuviel an Historie, der er sich über die dem Menschen eingeschriebene Erinnerung annähert. Sie sei es, die ihn vom *unhistorischen* Tier unterscheide, das »an den Pflock des Augenblickes gebunden« (Nietzsche, 248) keinerlei Trauer oder dergleichen empfinden könne. Indem sie ebendiesen Gedanken Nietzsches verfremdend rezipiert (»Die Zeit ist ein böses Tier, das da, wütend angepflockt, wartet«; *WI*, 33), konturiert Jelinek ihren eigenen Diskurs über Geschichtlichkeit, der bei ihr – anders als bei Heidegger – immer nur ein politischer sein kann. Die Gegenwart des Vorbei zieht sich leitmotivisch durch ihre gesamte *Winterreise*, »so wie die Geschichte kein Ziel kennt und immer wieder zurückkommt, um als Gegenwart gleichzeitig auch zukünftig zu sein« (*WI*, 47).

Stellt das Ephemere bei Jelinek stets einen Verweis auf die Opfer der Shoah dar, so leitet auch in *Winterreise* die Anrufung eines »flüchtigen« Mediums diesen Diskurs ein, wenn es heißt: »Kreide kann man immer ganz leicht auslöschen, fast so leicht wie Menschen« (*WI*, 11). Assoziiert werden kann hier das auf Kreide basierende Verfahren zur Lesbarmachung von Grabschriften, das auf jüdischen Friedhöfen häufig eingesetzt wird, um hebräische Insignien zu entanonymisieren. In bestimmten Regionen Ostösterreichs, in denen Grabsteine oftmals letzte Zeugen jüdischen Lebens darstellen, hat sich diese Praxis bewährt. In *Winterreise* fungiert die auslöschbare Kreide als eine von zahlreichen Chiffren, die auf eine kollektive Unwilligkeit verweist, sich der Geschichte zu stellen bzw. auf eine damit verbundene Tendenz zur Historisierung der Shoah. In der »Verdrängung und Verleugnung von Gewalt und Unrecht« (Koberg, 15) konstatiert Jelinek aber auch ein grundsätzlich in Österreich verortetes Phänomen, das sie mehrfach – so auch in *Winterreise* – am Fall Kampusch festmacht. Als empörend empfindet sie vor allem die Verachtung, die dem Opfer Natascha Kampusch nur deshalb entgegenschlage, weil es nicht schweigt: »Und es wird die Wahrheit dessen, was sie – die einzige, die dabei war! – sagt, auch noch angezweifelt« (*WI*, 15). Vor dieser Folie erklärt sich die Analogie, die in *Winterreise* zwischen den österreichischen Reaktionen auf das Schicksal der jahrelang eingeschlossenen Natascha Kampusch und dem fragwürdigen Verhältnis einer ganzen Nation zur eigenen (NS-)Geschichte gezogen wird: »Sie ist ein Opfer. Wir wollen hier keine Opfer. Wir haben schon genug Opfer. [...] sie soll nicht unbedingt in den Kerker zurück, aber sie soll dorthin gehen, wo wir sie nicht mehr sehen. Niemand will sie sehen« (*WI*, 35). Im Dekuvrieren des problemati-

schen Umgangs zahlreicher ÖsterreicherInnen mit den »Leichen im eigenen Keller« entspinnt sich ein Diskurs über die Verdrängung des Holocaust und eine unzureichend erfolgte Trauerarbeit, der nicht nur etwa Jelineks Opus Magnum *Die Kinder der Toten* (1995) prägt, sondern sich konsequent durch ihr gesamtes Œuvre zieht. In *Winterreise* setzt die Archäologie des Unfassbaren mit der Verfremdung der anfänglichen Verse aus dem Lied *Erstarrung* ein, die wiederum Assoziationen zum Fall Kampusch wecken: »Da ist einer Schritte Spur, und jetzt ist sie weg, hat geendet an dem weißen Kastenwagen [...]. Suche vergebens« (*WI*, 34). Bei Schubert ist die Erstarrung des gleichnamigen Liedes von einer Dominantspannung geprägt, die nach Auflösung strebt, jedoch in das ursprüngliche c-Moll verebbt: Zurück bleibt beim Hörenden der Eindruck von Enttäuschung. Ähnlich diesem musikalischen Verfahren wird auch bei Jelinek Spannung erzeugt, die schlussendlich in Desillusion und abgestumpfte Monotonie mündet:

Sie läuft los. Die junge Frau rennt. Sie läuft jetzt los, bittebitte, lassen Sie uns kurz die um ein Mädchenleben Besorgten spielen! Es hat sie zu uns verschlagen, geben wir ihr eine Chance! Aber nein. [...] Wir haben bei ihr Zerstreuung gesucht, an ihrem Schicksal geleckt wie Tiere am Salz, aber das interessiert nur kurz. Immer dasselbe. Keine Abwechslung (*WI*, 43f.).

Offensichtlich wird anhand dieser Passage, dass Jelinek nicht auf eine literarische Verhandlung des Schicksals der jungen Natascha Kampusch abzielt (deren Name kein einziges Mal fällt). Thematisiert werden vielmehr die Reaktionen einer breiten Öffentlichkeit, die zwischen (unbefriedigter) Sensationsgeilheit und Verleugnung des Unausprechlichen changieren und dadurch auf eine Tendenz verweisen, die Jelinek prinzipiell in Österreich lokalisiert. So verlautbart in *Winterreise* eine nicht zuzuordnende SprecherInneninstanz: »Sie lügt. Sie war die ganze Zeit doch da. [...] Sie ist jetzt doch wieder draußen, was will sie noch? Will sie sich über uns stellen? Will sie ewig ein Andenken sein für uns? Woran? Wozu?« (*WI*, 34f.). Im Verweben der »Flucht vor der Zeit« mit der Flucht Natascha Kampuschs wird zudem ein erneuter Rückgriff auf Heidegger und das Phänomen der »Flüchtigkeit der Zeit« evident, das dieser als vulgäre Erfahrung eines Vergehens der Zeit versteht (vgl. *SZ*, 420–428). Eingeflochten in Variationen der letzten Strophe aus *Erstarrung* werden diese Stränge gebündelt:

[...] aber dieses Bild, dieses Kinderbild schmilzt schon, es schmilzt im Fernseher, es fließt dahin, es setzt sich unseren Blicken nicht länger aus. Das Mädchen will von seinem Vorbei auch noch loskommen in das, was es ist, was es endlich ge-

worden ist, aber dieses Vorbei IST ja gleichzeitig ihr Loskommen, und so ist sie halt losgekommen in eine Ungewissheit, die wir ihr bereiten können, die wir nun für sie sind. Sie läuft los (*WI*, 43).

Das Motiv von Flucht und Flüchtigkeit, das hier auf unterschiedlichen Ebenen im Aufgreifen des Lieds *Erstarrung* durchexerziert wird, korrespondiert zudem mit der Vertonung Schuberts: So entsteht in den Momenten, in denen das Klavier in *Erstarrung* der Singstimme folgt, der Eindruck von *Fuga* (vgl. Stoffels, 131).

Wenn Jelinek in *Winterreise* unterschiedliche Thematiken und Motive aufeinanderprallen lässt, verweist sie dadurch auf eine Praxis, die auch Schuberts Liederzyklus charakterisiert, in dem bestimmte Lieder miteinander verknüpft sind bzw. assoziativ miteinander verschmelzen, so etwa *Erstarrung* und *Der Lindenbaum*. Elmar Budde verspürt dabei »den Eindruck, daß beide Lieder auf merkwürdige Weise ineinander oder übereinander geblendet sind« (Budde, 79). Das Suchen im Schnee kehre im Rauschen des Lindenbaumes wieder. Jelinek verfährt auf textueller Ebene ähnlich. Dem vierten Abschnitt, der das vierte Lied der Schubert'schen *Winterreise*, nämlich *Erstarrung*, paraphrasiert, lässt sie einen folgen, der augenscheinliche Bezüge zum fünften Lied, *Der Lindenbaum*, herstellt: »Wir haben es in unsere Rinden geschnitten. Wir haben liebe Worte gegeben. [...] Wir sind da, indem es uns fortzieht. [...] Wir Menschenschlag, wir wurden abgeholt für unsere Schipisten« (*WI*, 46). Indem inmitten des nun neu eingeführten Diskurses über den Raubbau an Mensch und Natur wieder auf das Motiv des Kellers rekuriert wird, das die vorangegangene Szene leitmotivisch dominiert hat, entsteht auch hier eine Art Überblendung. Zudem verweist diese motivische Symbiose auf die mannigfache Bedeutung, die dem Lindenbaum zur Zeit der Romantik zukam, als er sowohl als Sinnbild der intakten Natur als auch als realer Ort der Rechtsprechung und Hinrichtung fungierte. In Jelineks *Winterreise* werden die Linden zu (letzten) Zeitzeugen des Unausprechlichen:

Und die Fremden, die Toten, die aus dem Dunkel ihrer Kindheit gerissen wurden und nichts mehr übrighaben durften, nichts behalten durften, nicht einmal ihre Gebisse, nicht ihre Brillen, nicht ihr Haar, nicht ihre Zahnfüllungen, nicht ihre Koffer, nicht ihre Sportgeräte, nichts, nichts behalten durften, die sind uns in das vorausgegangen, was jetzt wir haben, was haben wir davon? [...] Die Bäume rauschen, als riefen sie ihnen zu (*WI*, 53).

Die »Topoi des Holocaust« (Biebuyck/Martens, 268), die bereits in *Die Kinder der Toten* (1995) als Haut, Knochen und Haar, aber auch als Rauch und Asche metonymisch aufgerufen worden sind, kehren hier wieder. Der Vergleich

von Vergangenheit und Gegenwart, der bei Müller und Schubert nicht nur den *Lindenbaum* charakterisiert, sondern sich als emblematisch für die ersten acht Lieder der *Winterreise* darstellt, spiegelt sich in Jelineks Bestrebung wider, Vergangenheit und Gegenwart im politischen Sinne in Wechselbeziehung zueinander zu stellen und die Geschichte einer finalen Geschichtsschreibung zu entreißen. Verlötet wird dieser Gedanke mit der Dekuvrierung eines Nachhaltigkeit missachtenden ökologischen Bewusstseins: »Kümmern wir uns um unsere Zukunft! Nie mehr Vergangenheit! Zukunft! Nie mehr Vergangenheit nachlauschen, nie mehr der Vergangenheit nachlaufen, nie mehr aufdecken, lieber gleich aus dem Papier essen! Abwasch dann nicht nötig« (*WI*, 54).

III. Vergessen und Verdrängen – Demenz als Stringenz

Während sich die ersten sechs Abschnitte jeweils auf ein bestimmtes Lied der *Winterreise* beziehen und dabei der Chronologie Schuberts folgen, stellt die siebte »Szene« ein Sammelbecken für eine Vielzahl an unterschiedlichen Liedzitatens dar, was Regina Kecht dazu veranlasst, sie als zentral zu bezeichnen. Die besondere Bedeutung dieses Abschnitts zeige sich zudem darin, dass er »um die persönliche Familiendynamik« (Kecht, »Winterreise«, 172) Jelineks kreise, an der der Vater gelitten habe und der er sich schlussendlich zu beugen hatte. Diese Feststellung korrespondiert mit einer grundsätzlich in der Rezeption auszumachenden Tendenz, Jelineks *Winterreise* als Abarbeitung an der Vaterthematik bzw. als ihr persönlichstes Werk überhaupt zu lesen. Durch einen allgemeinen Amnesie-Diskurs, der im siebten Abschnitt geführt wird und der auch das Verdrängen im politisch-kollektiven Sinne impliziert, lässt sich das Kapitel jedoch nicht auf die autobiographische Schilderung einer Autorin reduzieren, die der letzten Monate des an Alzheimer erkrankten Vaters gedenkt. So weckt zwar die Schilderung des »kleinen Hauses«, »in dem zu viele Menschen wohnen, hineingepfercht wie der Sonnenuntergang in den Abend« (*WI*, 83), zweifelsohne Assoziationen zu dem Pflegeheim, in das Mutter und Tochter Jelinek den zunehmend dementen Vater 1968 transferiert hatten und in dem er 1969 verstarb. Darüber hinaus verweist dieses Bild jedoch als grundlegende Reflexion über den problematischen Umgang unserer westlichen Gesellschaften mit dem Alter auch auf den Begriff der Abweichungsheterotopie, den Foucault für Orte vorschlägt, »an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht« (Foucault, 322). Foucault zählt dazu nicht nur

psychiatrische Anstalten und Sanatorien, sondern auch Altersheime, wobei er das Alter als Grenzphänomen zwischen Krise und Abweichung einordnet – »denn in unserer Freizeitgesellschaft gilt Untätigkeit als Abweichung« (322). Die Beschreibung eines solchen Topos der Abweichung oder Abschiebung wird bei Jelinek mit dem wiederkehrenden Diskurs über die verdrängte Kollektivschuld enggeführt, indem sie auf die systematische Vernichtung von Behinderten im Nationalsozialismus bzw. auf die sogenannten Nürnberger Rassegesetze rekurriert: »Die Irren sollen weg, die Geistesschwachen auch gleich mit, diese Menschen ersten und zweiten Grades müssen weg, ja, diejenigen, die alles vergessen, ja, die auch, die ganz besonders, obwohl hier alle alles vergessen [...]« (WI, 88). Durch die Kontextualisierung dieser Abweichungsheterotopie mit dem Sujet des Jüngsten Gerichts (»Posaune nicht nötig«; WI, 85), ruft sie den transitorischen Zustand zwischen Leben und Tod auf, in dem sich die sterbenden Alten unserer heutigen westlichen Gesellschaften wiederfinden.

Wenngleich der siebte Abschnitt Bruchstücke aus mehreren Liedern der *Winterreise* versammelt, so dominiert doch der Rückgriff auf *Auf dem Fluße*, das bei Müller und Schubert die Gruppe der zur Metaphorik des Wassers zählenden Lieder beschließt. Im Aufgreifen seiner unterschiedlichen Aggregatzustände (»erstarren«, »schmelzen«, »verdünnisieren«, verflüssigen«) und Dynamiken (»fließen«, »rauschen«, »schwellen«) wird das Wasser bei Jelinek als unsicheres, ephemeres Element geschildert, das keinerlei Halt bietet. Mit ihm verflüchtigen sich Erinnerungen und somit in weiterer Folge Sicherheit und Beständigkeit. Die Paradoxie eines Flusses, »der in umgekehrte Richtung fließt, das würde es treffen, wenn ich mich so anschau« (WI, 77), korrespondiert mit den Überlegungen des Psychiaters Barry Reisberg, der davon ausgeht, dass sich die bis ins Erwachsenenalter erlernten Fähigkeiten im Zuge einer Alzheimererkrankung in der gleichen Reihenfolge zurückbilden, wie sie erlernt wurden (vgl. Reisberg). Verweise auf Demenz zeigen sich aber auch im Aufgreifen der Luftmetaphorik, derer sich Jelinek im Rekurs auf *Rast* (»der Sturm hilft fort mich wehen«; WI, 78) und *Letzte Hoffnung* (»es ist, als fielen ein Blatt zu Boden«; WI, 78) bedient. Verdichtet wird der Diskurs über das Vergessen in der Überblendung des Lieds *Der Wegweiser* mit Heideggers Überlegungen aus dem Kapitel »Verweisung und Zeichen«, wonach die Zeichenstruktur selbst einen ontologischen Leitfaden abgebe, der es erlaube, alles Seiende zu charakterisieren (vgl. SZ, 77). Aus den von ihm genannten Zeichen greift Jelinek wortwörtlich »Wegmarken«, »Flursteine« und »Fahnen« als Signale auf, die zu interpretieren man fähig sein müsse (WI, 97): »[...] diese Zeichen, die haben einen Zweck: zu zeigen. Aber was

zeigen sie einem, der nichts hat, an dem er sie erkennen könnte?» (WI, 98). Aus dem Heidegger'schen Begriff der »Verweisung« heraus moduliert sie den Verweis aus der Welt der Zeichengebrauchenden. Assoziiert werden können in diesem Kontext zudem neuropsychologische Phänomene der Agnosie, die mit einer Alzheimerkrankheit einhergehen und bewirken, dass PatientInnen in einem fortgeschrittenen Krankheitsstadium verbale, aber auch gestische und mimische Signale nicht mehr richtiggehend entschlüsseln können. Es kommt in weiterer Folge zu Fehldeutungen, die Verwirrungs-, Angst- oder Aggressionszustände provozieren können (vgl. Block). »Frau und Tochter können mir gezeigt werden, und schon können sie mir gestohlen bleiben, sie werden mir gezeigt, als Zeichen, die ich nicht mehr lesen kann. Wer wird mir da gezeigt?« (WI, 98).

IV. Mattigkeit, Desillusion, Todessehnsucht – Variationen des Resignativen

Im Dahinfließen des Flusses in *Auf dem Fluße* verflüchtigen sich bei Müller und Schubert nicht nur die Erinnerungen an eine bessere Zeit, sondern damit einhergehend auch Illusion und Hoffnung. Indem die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart in den beiden Hälften der ersten Strophe des Liedes (»Der du so lustig rauschtest, du heller wilder Fluss / wie still bist du geworden, gibst keinen Scheidegruß«) durch eine Kadenz gebrochen wird, erzeugt Schubert Resignation. Jelinek nimmt dieses Motiv der Entmutigung auf, indem sie zunächst die Schilderung des Flusses mit positiven Assoziationen des Vergangenen anreichert und dann mit einem Mal die Gegenwart einbrechen – den »Fluß recht still werden« (WI, 79) – lässt. Die darauffolgende Zitation von »kein Scheidegruß« ruft ausgerechnet jene Stelle der Schubert'schen Vertonung auf, die laut Vetter »das innere Nicht-Fertigwerden« (Vetter, 200) des lyrischen Ich widerspiegelt. Auch bei Jelinek markiert die Phrase eine resignative Zäsur: »Ach, der Fluß wird seit einiger Zeit schon immer stiller [...], ich versuche, ein bißchen mitzurudern, mitzuhelfen, ihn anzuschieben, anzuspornen, vielleicht behält er mich doch auf seinem Rücken, vielleicht kann ich mich auf ihm halten, aber nein, kein Scheidegruß [...]« (WI, 81).

Auf rhythmischer Ebene bewirkt Schubert die Empfindung von Resignation in Form der Sarabande, die er für die Lieder *Irrlicht*, *Die Nebensonnen* und *Der Greise Kopf* wählt. Der durch die zweite Zählzeit vermittelte schleppende Schritt, der immer wieder einhält, suggeriert Müdigkeit und

Aussichtslosigkeit. Somit verwundert es nicht, dass es eben diese Lieder sind, die Jelinek in der Intention von Vermittlung äußerster Verzweiflung und Desillusion aufgreift. Minimale Zitatveränderungen bewirken hier radikal-semantische Verschiebungen. So sei etwa darauf hingewiesen, dass Schubert in der letzten Zeile des Liedes *Nebensonnen* (»Im Dunkel wird mir wohlher sein«) das *Dunkel* durch eine Rückung von A-Dur nach Cis-Dur »hell« harmonisiert, das Wort dadurch positiv deutet und somit eine Todesakzeptanz suggeriert. Indem Jelinek das lyrische Ich der betreffenden Liedzeile eliminiert und eine SprecherInneninstanz »Im Dunkel wird *ihm* wohlher sein« sagen lässt, weicht die bei Schubert vermittelte Todesakzeptanz hier vielmehr der ursprünglichen Etymologie des altgriechischen Begriffs *euthanasia* im Sinn von »guter Tod« oder aber »gute Tötung«. Negierend werden alle vormals Hoffnung spendenden Motive der *Winterreise* ein letztes Mal aufgegriffen: So gibt es nun »kein Wandern« mehr, »kein buntes Blatt«, »kein[en] Wind mehr« (WI, 94). Verdichtet wird dieser Diskurs im Satzsatz von *Im Dorfe*, den Jelinek vollständig zitiert: »Ich bin am Ende mit allen Träumen, was will ich unter den Schläfern säumen?« (WI, 96). Ganz offensichtlich geht hier eine altersbedingte Desillusionierung mit der politischen Dimension des Resignativen bzw. mit der Kritik an einer allgemeinen Friedfertigkeit einher, die auch bei Schubert augenscheinlich wird. Seine Verzweiflung über das seit dem Wiener Kongress (1814/15) bzw. den Karlsbader Beschlüssen (1819) ruhiggestellte Volk wird aus einem der wenigen erhaltenen Briefe ersichtlich. 1824 beklagt er in einem Schreiben an seinen Freund Franz von Schober das »Thatenlose« (Schubert, 80), das die Zeit der Restauration ausmache, in der die liberalen Ideale, für die man in den Befreiungskriegen von 1813/14 noch enthusiastisch gekämpft hatte, nichts mehr zählen würden. Schubert legt diesem Brief ein eigens verfasstes Gedicht bei, das die von Wilhelm Müller in *Winterreise* vorgenommene Verschränkung von Alter und (politischer) Resignation, Müdigkeit und Desillusion aufzugreifen scheint. Angeführt sei hier die dritte Strophe:

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Eine ähnliche Analogie zwischen Alter und Verdrossenheit ist bereits im 1816 entstandenen Lied *Der Wanderer* zu finden, in dem Schubert den Text des von Georg Philipp Schmidt von Lübeck stammenden Gedichts *Des Fremdlings Abendlied* leicht abwandelt in: »Die Sonne dünkt mich hier so kalt /

Die Blüte welk, das Leben alt«. Eben dieses nicht der *Winterreise* entstammende Lied ist es auch, das Jelinek in ihrem Diskurs über Unzugehörigkeit und (politische) Resignation aniziert (vgl. *WI*, 83). Die dem Lied eingeschriebene Frage nach einem »Wohin?²«, die sich zudem leitmotivisch durch das gesamte Liederschaffen Schuberts zieht, beschreibt die Ausweglosigkeit einer neuen, nach besseren gesellschaftlichen Verhältnissen strebenden Generation, die sich durch Metternichs Wien zur Suche nach alternativen Wegen gezwungen sieht. Sie ist es auch, die den Konnex zwischen Jelinek und Schubert vielleicht am ehesten belegt. So kann man bei Schubert nicht nur davon ausgehen, dass er sich den oppositionellen Intellektuellen nahe fühlte² – der Schriftsteller Eduard von Bauernfeld sagte zudem über seinen Freund:

Schubert litt auch an dem Unglück, ein Österreicher zu sein! Das österreichische System bewahrt übrigens seine Ehren und Würden nur für die goldene Mittelmäßigkeit und hält einen jeden, der nur ein bißchen Talent an den Tag legt, für seinen geborenen Feind; was er freilich auch ist und sein Leben lang bleiben wird, bis der zähe Polyp System endlich niedergekämpft ist (cit. Reininghaus, 140f.).

In Jelineks *Winterreise* wiederum heißt es: »Das Land könnte mich lieben, doch ich bin zu alt« (*WI*, 105). In diesem Zusammenhang versteht sich die in Abschnitt Acht vorgenommene Kontrastierung von Lebenden und Toten, von Wirklichkeit und Traum, Illusion und Enttäuschung sowie Frühling und Winter durchaus politisch. Eine Verdichtung erfährt diese antipodische Charakteristik in der Gegenüberstellung von Bewegung und Stillstand, die Jelinek in diesem letzten Kapitel im Rekurs auf *Rast* vornimmt: »[...] ich kann mich ja auch nicht bewegen. Das ist hart in einem Land, in dem Bewegung alles gilt, in dem sich immer alles bewegt hat, in dem sogar eine Bewegung sich bewegt hat, immer nur vorwärts, mich hat sie nicht mitgenommen« (*WI*, 107). Der zahlreiche Male wiederkehrende Begriff der »Bewegung« befragt hier zum einen das problematische Verhältnis von Sport und Nation und korrespondiert zum anderen bemerkenswerterweise mit der im Lied *Rast* auszumachenden Bewegung, die sich bei Schubert in der Gehmotivik der Klavierstimme und auf textlicher Ebene bei Müller anhand der Bewegungsverbren »gehen«, »wehen« und »drehen« äußert. Stoffels verweist in Bezug auf *Rast* darauf, »daß gerade im Ergreifen des endlich gewährten

² Als Hinweis dafür fungiert etwa die Tatsache, dass Schubert die zwölf Gedichte der ersten Abteilung von Müllers *Winterreise* (die später, nämlich 1824, in der Gesamtversion erschienen) 1823 in der Leipziger Literaturzeitschrift *Urania* entdeckte, die wiederum 1822 (übrigens aufgrund eines Gedichts Wilhelm Müllers) verboten worden war.

Stillstands die maschinenhafte Bewegung sich wie ein Fluch fortsetzt und selbständig macht« (Stoffels, 328). Eben diese Bewegung im Stillstand ist es aber auch, die Jelineks Schreiben grundsätzlich einkreist (vgl. Kovacs/Meister) und von ihr selbst auf den letzten Seiten der *Winterreise* persifliert zu werden scheint. Im Rückgriff auf das Motiv des Leiermanns beklagt eine undefinierbare Stimme das ins Leere Laufen des schreibenden Akts bzw. des politischen Engagements. Übertönt wird dieses lyrische Ich dabei nicht nur von »Pistenlautsprecher[n]«: »[...] inzwischen übertönen sogar leise Gespräche an Wirtshaustischen, an denen ich keinen Stammplatz habe, meine Leiern, mein endloses Geseiere, mein Geleiere« (*WI*, 117). Hier werden Assoziationen zu Jelineks Nobelpreisrede *Im Abseits* wach, in der sie die Sprengkraft ihres Schreibens in Frage stellt (vgl. Jelinek, »Im Abseits«). Dass es auch in *Winterreise* die Autorin selbst ist, die ihr eigenes Nicht-gehörtwerden beklagt, steht für Corinna Caduff außer Frage, die behauptet, Jelinek lasse auf den letzten Seiten »eine Autorinnenfigur auftreten« (Caduff, 35). Und doch scheint auch hier die Ich-Rede, die Abarbeitung an einem »eigenen Geleiere«, nicht (nur) auf autobiographische Bezüge zu verweisen, sondern einmal mehr das Denkgerüst Martin Heideggers aufzurufen, das zwischen Sprache/Rede und Gerede differenziert. Das Phänomen Sprache habe »in der existenzialen Verfassung der Erschlossenheit des Daseins seine Wurzeln« (*SZ*, 160) und sein Fundament in der *Rede*, die wiederum »die Artikulation der Verständlichkeit« (*SZ*, 161) meine. Die enge Beziehung der Rede zu Verstehen und Verständlichkeit zeige sich dabei anhand einer der beiden ihr inhärenten existenzialen Möglichkeiten, nämlich jener des *Hörens*: »Wir sagen nicht zufällig, wenn wir nicht ›recht‹ gehört haben, wir haben nicht ›verstanden‹« (*SZ*, 163). Wie unterstreichenswert Jelinek dieses Konzept findet, zeigt sich in der zahllosen und variierten Aufrufung des Verbs »hören«, die sich gegen Ende des achten und somit beschließenden Abschnitts über mehrere Seiten erstreckt (vgl. *WI*, 119–126). Zu fragen wäre in einem größeren philosophischen Zusammenhang, welche Seinsart der Sprache grundsätzlich zukomme, spinnst Heidegger diesen Diskurs weiter: »Ist sie ein innerweltlich zuhandenes Zeug, oder hat sie die Seinsart des Daseins oder keines von beiden?« (*SZ*, 166). Ebendiese Frage nimmt Jelinek auf: »Was ist ihre Sprache überhaupt, was für ein Zeug ist das, alles aus zweiter, dritter Hand!, denn Ihre eigenen Hände fassen ja nichts, was für ein Zeugs, was für ein Herumgelabere ist das, was Sie da in der Welt herumgehen lassen [...]?« (*WI*, 118f.).

V. Schluss

Sowohl in der theaterpraktischen als auch in der wissenschaftlichen Rezeption herrscht die Tendenz vor, Jelineks *Winterreise* autobiographisch zu lesen. Und doch scheint man der multiperspektivischen Dimension des Werks nicht gerecht zu werden, subsumiert man es als Abarbeitung einer Autorin am Tod des Vaters sowie am eigenen Altern. Vielmehr dekuviert Jelineks Rückgriff auf die Musik Schuberts bzw. auf Motive seiner *Winterreise* das Phänomen des Alter(n)s als politische Metapher, wie zu belegen versucht wurde. Vor dieser Folie bündeln sich die vermeintlich kohärenzfreien Verweise auf Tagesaktualitäten, philosophische Konzepte und Reflexionen über Krankheit und Abschiebung, die Jelineks *Winterreise* durchziehen. So erscheint ihre Beschreibung des Schubert'schen ästhetischen Verfahrens, die sie 1998 in einem Essay vornimmt, wie eine Analyse ihres eigenen Vorgehens: »[...] obwohl Schubert sich vom Thema entfernt, bleibt er doch immer dort, ohne, und das ist seltsam, ihm je näherzukommen« (Jelinek, »Zu Franz Schubert«).

Zitierte Literatur

- Biebuyck, Benjamin/Gunter Martens. »Metonymia in memoriam«. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens- und Erinnerungsdiskurse bei Grass und Jelinek«. *Literatur im Krebsgang. Tötenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Hg. Arndo De Winde/Anke Gilleir. Amsterdam: Rodopi, 2008: 243–272.
- Block, Frank (Hg.). *Praxisbuch neurologische Pharmakotherapie*. Berlin: Springer, 2013.
- Budde, Elmar. *Schuberts Liederzyklen: ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 2003.
- Caduff, Corina. »Vertrieben aus Zugehörigkeit. Jelineks Winterreise (2011)«. *Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011*. Hg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2011: 25–40.
- Dittrich, Marie-Agnes. »Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder«. *Schubert Handbuch*. Hg. Walther Dürr/Andreas Krause. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010: 141–267.
- Foucault, Michel. »Von anderen Räumen«. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012: 317–328.
- Heidegger, Martin. *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft, Juli 1924*. Hg. Hartmut Tietjen. Tübingen: Niemeyer, 1989.

- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2006. (SZ)
- Janke, Pia. »Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme«. *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Hg. Gerhard Melzer/Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl, 2003: 189–207.
- Jelinek, Elfriede. »Die verfolgte Unschuld. Zur Operette ›Die Fledermaus‹«. *Programmheft der Opera Bastille zur Aufführung der Fledermaus*. Paris: Opera Bastille, 2000.
- Jelinek, Elfriede. »Im Abseits«. *Theater der Zeit* 1 (2005): 4–9, cit. <http://www.elfriedejelinek.com/> [Rubrik: Aktuelles 2005], datiert mit 9.1.2005. Web. 27. August 2014.
- Jelinek, Elfriede. *Kein Licht*. <http://www.elfriedejelinek.com/> [Rubriken: Theater-texte, Aktuelles 2011], datiert mit 21.12.2011. Web. 27. August 2014.
- Jelinek, Elfriede. *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011. (WT)
- Jelinek, Elfriede. »Zu Franz Schubert«. <http://www.elfriedejelinek.com/> [Rubrik: Zur Musik], datiert mit 1998. Web. 27. August 2014.
- Kecht, Maria-Regina. »Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherung an ihren Vater«. *Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011*. Hg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2011: 41–57.
- Kecht, Regina. »Winterreise«. *Jelinek Handbuch*. Hg. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013: 171–174.
- Koberg, Roland. »Die Bühne ist ein klaustrophobischer Raum. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im E-Mail-Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg.« *Programmheft des Schauspielhaus Zürich zu Elfriede Jelineks ›FaustIn and out‹*. Zürich: 2012: 6–17.
- Kovacs, Teresa/Monika Meister. »Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks ›Rechnitz (Der Würgeengel)‹ und ›Winterreise‹«. *Postdramatik – Reflexion und Revision*. Hg. Pia Janke/Teresa Kovacs. Wien: Praesens, 2015 (im Druck).
- Lodes, Birgit/Monika Meister. »Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks ›Winterreise‹«. *Postdramatik – Reflexion und Revision*. Hg. Pia Janke/Teresa Kovacs. Wien: Praesens, 2015 (im Druck).
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen*. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 2012.
- Reininghaus, Frieder. *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich*. Berlin: Oberbaumverlag, 1979.
- Reisberg, Barry. *Hirnleistungsstörungen. Alzheimersche Krankheit und Demenz*. Übers. Gerhard Tinger. Weinheim: Psychologie-Verlags-Union, 1986.
- Schubert, Franz. *Briefe, Tagebucheintragen, Gedichte*. Hg. Erich Valentin. Zürich: Diogenes, 1997.

Schubert, Franz. *Winterreise. Ein Cyclus von Liedern von Wilhelm Müller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Franz Schubert. Op. 89. Erste Abtheilung (Lied I–XII) Februar 1827. Zweite Abtheilung (Lied XIII–XXIV) October 1827* (=D 911, op. 89).

Stoffels, Ludwig. *Die Winterreise. Die Lieder der ersten Abteilung*. Bd. 2. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1991.

Vetter, Walter. *Der Klassiker Schubert*. Bd. 2. Leipzig: Peters, 1953.