

„Inmitten der Fremde: Nur wir.“

Elfriede Jelineks und Wilhelm Müllers *Winterreisen* im Dialog

BJÖRN HAYER, Landau

Schon während ihres Studiums wird Elfriede Jelinek erstmals mit Wilhelm Müllers bzw. Franz Schuberts schauerlichem Liederzyklus *Die Winterreise* und den darin diskutierten existenziellen Fragen der Condition d' humaine konfrontiert. Die 24 Rollengedichte¹ handeln von einem Wanderer, welcher nach „der traumatischen Erfahrung einer unglücklichen Liebe fluchtartig eine Stadt“² verlässt und in „Phasen absoluter Hoffnungslosigkeit und Todessehnsucht schließlich einen in seinem Dasein ebenfalls gefährdeten Bettelmusikanten, mit dem er künstlerisch zusammengehen will“³, begegnet.

Zur Exterritorialität in einer fremd gewordenen Welt verurteilt, geistert auch Jelineks leidklagendes Ich aus dem bereits im Titel an Müller angelehnten Theaterstück *Winterreise* am Rande der Selbstnegation.

In einem verwobenen Palimpsest verfügt die Autorin mittels zahlreicher intertextueller Referenzen Müllers lyrische Geschichte um einen vereinsamten Reisenden mit den depravierenden Daseinsbedingungen der Restfigur ihrer *Winterreise*. Dadurch stößt Jelinek in der Verarbeitung der Folie des romantischen Ichs aus dem Liederzyklus zugleich einen Identitätsdiskurs an, der zahlreiche Fragen eröffnet: Nutzt die Autorin die Entwicklung

des Müllerschen Außenseiters gar zur Kreation des elegischen Ichs der *Winterreise*? und wenn ja, wie könnte eine derartige Adaption aussehen? Reinszeniert sie den Weg des Reisenden oder radikalisiert sie dessen Genese zur Generierung einer ihrer Verwesungsgestalten?

Im Folgenden möchte ich zunächst kurz die Identitätsentwicklung des Müllerschen Wanderers nachzeichnen; anschließend richtet sich mein Fokus auf die die Gestaltungsformation von Jelineks *Winterreise* sowie auf die Frage, wie Jelinek die Identitätskonstruktion des Prätextes anektiert, verschiebt oder zertrümmert.

„Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“: Das verlorene Ich in Wilhelm Müllers *Die Winterreise*

Die Winterreise setzt mit den trochäischen Versen „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus“⁴ ein und apostrophiert das Fremdwerden in der Welt als Leitmotiv. Bereits zu Beginn zeichnet sich in der enttäuschten Liebe des Wanderers dessen zunehmendes Unbehagen gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft ab, woraufhin er den Auszug in die winterliche Naturlandschaft unternimmt. Nachdem das Glück mit der einstigen Liebe vermutlich an sozialen Differenzen respektive der Untreue,⁵ metaphorisiert in der schwankenden Wetterfahne, schei-

¹ Rolf Vollmann: Wilhelm Müller und die Romantik. In: Wilhelm Müller. Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Die Winterreise. Stuttgart: Reclam 2001, S. 65-82, hier: S. 79.

² Werner Kohl: Wilhelm Müllers *Die Winterreise* oder Wie Dichtung entsteht. München: Selbstverlag 2002, S. 9.

³ Ebd.

⁴ Wilhelm Müller: *Die Winterreise*. Berlin: Insel 2010, S. 7. Im Folgenden mit der Sigle M zitiert.

⁵ Vgl. Günther Bonheim: Lob des Versagens. Versuch über das Sterben. Wilhelm Müller: *Die Winterreise*. Berlin: Weißensee 2008, S. 81.

tert, kann er aus der Retrospektive die einstige Idylle lediglich noch als eine verlorene reflektieren.

So stehen die Anfangsgedichte ganz im Zeichen der Erinnerung. Um diese zu aggregieren, allegorisiert der Reisende seine Erinnerung an die Geliebte in seinen der Verzweiflung abgerungenen Tränen. Sie sollen über einen Bach, der jedoch längst vereist ist, zum Haus seiner Liebe zurückgelangen. Indem er die Tränen in seine Umwelt hineingibt sowie beispielsweise in die vereiste Flussdecke den Namen des Mädchens einritz, verwendet der Wanderer dabei die ihn umgebende Natur als künstlerische Seelenlandschaft, der er seine Sehnsucht buchstäblich einschreibt.

In der Vergegenwärtigung des Lindenbaums als behütetem Ort vergangener Zweisamkeit wird eine weitere Etappe der Wanderschaft aufgerufen. Während der Reisende sich die Harmonie der Vergangenheit ins Gedächtnis ruft, entpuppt sich jenes Idyll zugleich als ein trügerisches Verhängnis, welches die Hoffnung – „du fändest Ruhe dort“ (M 15) von der beschwerlichen Wanderpflicht – subversiv in eine Todesnähe kippt. Heimat und Fremde, „unablässiges Umhergetriebensein und andererseits die stationäre, ewige Ruhe“⁶ bilden die Paradoxien dieses zentralen Fluchtgedichtes.

Der zunehmende Eskapismus in die eigene Vorstellungswelt als Kompensation zur heimatlosen Realität offenbart dabei gefährliche Facetten. Im Bewusstsein des „zerbrochene[n] Rings“ (M 19) – der metaphorischen Verbindung zwischen ihm und der Geliebten – sowie der Fremde ge-

genüber der bürgerlichen Gesellschaft wählt der Wanderer einen Weg auf brüchigem Grund, indem er allmählich den Verlockungen des Selbstbetrugs anheim fällt. „Nur Täuschung ist für mich Gewinn!“ (M 29) versteht sich als Subsumtion einer in Illusionen behafteten Odyssee. Sei es die den Tod symbolisierende Krähe, deren bedrohliche „Treue bis zum Grab“ (M 23) er als vermeintlich letzte Gefährtschaft missdeutet, oder sei es das irritierende Zerrbild, die eigene Jugend durch einen imaginierten Altersreif zu verleugnen und dadurch der Verheißung auf die erhoffte Endlichkeit näher gekommen zu sein – alle Imaginationen führen das Subjekt an den Grenzpunkt der eigenen Existenz. Dass die Bilder allein seiner reichen Phantasie entstammen, verdeutlicht dabei vor allem die *Letzte Hoffnung*, ein Gedicht, das die gesamte Hoffnung des Wanderers auf ein am Baum befindliches Blatt konzentriert, obgleich die enttäuschende Außenwelt des Winters kein Grün mehr in der Landschaft zulassen kann.

Verliert sich so das lyrische Ich im Zuge der Flucht in die Innerlichkeit zunehmend selbst, nimmt auch die oppositionelle Spannung zwischen ihm und den Menschen seiner Umwelt zu. „Im Dorfe“ erleben wir es als einen längst im Abseits stehenden Vagabunden. „Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten“ (M 26), sodass es seinen Platz in dieser Gesellschaft längst eingebüßt hat und sich der schmerzvollen Selbsterkenntnis des Außenseitertums stellen muss: „Es bleibt ausgestoßen und zieht die Konsequenzen aus seinem Schicksal, indem es sich abkehrt, [...] seine Isolation, Entfremdung von den Menschen“⁷

⁶ Alexander Honold: Lied-Wandel. Zu Franz Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*. In: Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs. Hg. v. Axel Gellhaus u.a. Weimar: Böhlau Verlag 2007, S. 161-184, hier: S. 181.

⁷ Christiane Wittkop: Polyphonie und Kohärenz: Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*. Stuttgart: M & P Verlag 1994, S. 124f.

Kälte überkommt es, bis zur scheinbar völligen Erstarrung, die es jedoch wiederum künstlerisch zu verarbeiten sucht: „Mein Herz sieht an dem Himmel / Gemalt sein eignes Bild – / Es ist nichts als Winter“ (M 27). Unlängst der eigenen Identität verlustig gegangen, verkennt der Wanderer in halluzinatorischer Ent-rückung die Wirklichkeit. Statt Orientierung im Dasein deutet der Wegweiser auf die Pfade ins Schattenreich – eine Straße, „die noch keiner ging zurück“ (M 31), wo sogar das Wirtshaus mit all seinen Assoziationen von Gemütlichkeit und Verwurzelung zum morbiden „Totenacker“ (M 32) mutiert. Begibt er sich dann noch auf die Fährte des ihm vorausseilenden Irrlichts, nimmt er an, dass „[j]edes Leiden auch ein Grab“ (M 34) fände. Nicht einmal mehr die melancholische Rückbesinnung „dem Traume nach“ (M 39) vermag über die depravierende Einsamkeit im gleichnamigen Gedicht hinwegzutäuschen. „Einsam und ohne Gruß“ zieht er wie ein Untoter, dem es nicht erlaubt ist, im Jenseits Ruhe zu finden, durch ein Niemandsland, das doch paradox vom so „helle[n], frohe[n] Leben“ (M 42) umgeben ist.

Geradezu provokativ schildert das vorletzte Gedicht „Mut!“ dann einen schließlichen Versuch der Selbstvergewisserung. „Fliegt der Schnee mir ins Gesicht, / Schüttl ich ihn herunter“⁸ demonstriert einen neuen bislang ungeahnt kämpferischen Geist des lyrischen Ichs, das sich der Realität nun nicht mehr entzieht, sondern sich ihrer gesamten Tragik stellt. „Will kein Gott auf Erden sein“⁹, gibt als Nietzscheanische Metaphysiknegation „die Suche nach einem zentrischen Sinn

und begründende Prinzipien endlich“¹⁰ preis.

Dass der Wanderer schlussendlich doch vom befürchteten Schattenreich verschont bleibt und zurück zur eigenen Identität findet, ergibt sich aus dem letzten Gedicht. Darin begegnet er „[d]rüben hinterm Dorf“ (M 44) einem Leiermann, den er „[b]arfuß auf dem Eise“ (ebd.) und schwankend als labilen Leidensgenossen zu identifizieren weiß. Nachdem der Reisende seine Irrfahrt bislang in absoluter Isolation zugebracht hat, spricht er erstmals einen Menschen an, indem er den Musiker fragt: „Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehen?“ (ebd.) Mit jenem Angebot postuliert das bis zu diesem Zeitpunkt zumeist im Vagen gebliebene Subjekt im Nachhinein seine Existenz als Künstler. Die Beschriftung der Natur sowie die poetische Verarbeitung seiner erbarmungslosen Geschichte evozieren die Strategie, durch Kunstproduktion einen praktischen, ja gar stabilisierenden Nutzen für das eigene Leben zu erzielen. Im Vagabunden zeigt sich ein Dichter, der „in der Lage ist, die traumatische Vergangenheit künstlerisch zu bewältigen.“¹¹ Wenn er die Einladung zum gemeinsamen Orchestrieren, im Übrigen ganz im Sinne der Lyrik als Verschmelzung von Wort und Melodie, formuliert, kommt der Kunst letztlich die Funktion zu, Beziehung zu stiften und dadurch die eigene Identität herzustellen. Obwohl das Duo entwurzelt und von der von der Gesellschaft ausgestoßen scheint, tritt das Bastreben des Wanderers, „sein

⁸ Ebd., S. 43.

⁹ Ebd.

¹⁰ Jochen Hörisch: „Fremd bin ich eingezogen“. Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der *Winterreise*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. Hg. v. Ernst Behler u.a. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh (1991), S. 41-69, hier: S. 65.

¹¹ Kohl: Wilhelm Müllers *Die Winterreise* oder Wie Dichtung entsteht, S. 13.

Fremdsein durch die Schaffung von Kunst zu überwinden¹² als maximale Selbstvergewisserung klar zutage.

„Unser Herz schmilzt keiner, unsere heißen Tränen durchdringen nicht Eis“: Identität zwischen Entfremdung und Negation

Schon zu Beginn schildert das Ich aus Jelineks *Winterreise* in gewissermaßen leitmotivischem Rekurs auf den romantischen Quelltext „Das tiefe Empfinden umfassender Einsamkeit, des Irre-Gehens, der Vergeblichkeit des Lebensweges“¹³. Seine monologische Verlassenheit stimmt es dabei im Bewusstsein seines fehlenden Schattens an: „[E]r wollte nicht mit, er wollte nicht mitziehen mit mir.“¹⁴ Dass wir dann vom Schatten noch als dem einzigen Gesprächspartner erfahren, (vgl. ebd.) lässt eine Welt äußerster Verlassenheit erahnen. Der personifizierte Schatten in Abwesenheit legt darüber hinaus auch ein erstes Indiz für die labile Gestalt des redenden Ichs zugrunde, das „bis zum Hals in [s]einem Scheitern“ (ebd.) steckt. Denn stellt sich der an Vampire erinnernde Verlust des Schattens ein, kann dies physisch nur über eine Zweidimensionalisierung erklärbar sein. Schon unmittelbar zu Beginn entspinnt Jelinek also damit ihre bekannte „Ästhetik der Verflachung“¹⁵, indem sie ihre Figur die Realisierung des eigenen Fläche-seins beklagen lässt.

In Anlehnung an das Gedicht *Gute Nacht*, worin Müllers Wanderer seinen Auszug zu reflektieren versucht und seine Reise antritt, entpuppt sich auch Jelineks Ich im Zeichen des Verlustes. Als eine „Übriggebliebene“, wohlgemerkt hier klar als weiblich verfasst, bekennt das Ich: „[D]ie Zeit ist nicht meine“ (J 7). Jene steht ihm gegenüber sogar in krasser Opposition: „Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andre: Ich“ (ebd.).

Nach dieser identitären Verortung im Abseits, die in einer kalauernden Heideggerrezeption mündet, richten die beiden daran anschließenden Kapitel den Fokus sodann auf die Frage nach der Wahrhaftigkeit in einer scheinbar sinnentleerten Welt. Ferner allegorisiert die Nobelpreisträgerin darin „den Wahn vermeintlich rationaler Ökonomie“¹⁶. Konkret „lässt sie die 'reiche Braut', die bei Schubert der arme Wanderer nicht kriegt, zur Kärntner Hypo Group Adria werden, die der blöde bayerische Landesbank-Bräutigam unbedingt kriegen muss.“¹⁷ Indem die Autorin „den Kauf der österreichischen Pleite-Bank mit einer Hochzeit, für die die Braut aufgehübscht wurde“¹⁸, mit der gescheiterten Beziehung des Wanderers vergleicht, verrückt sie die ursprüngliche Sinnverwobenheit im Müllerschen Kontext in ein aktuelles Wirtschaftsszenario, wodurch der Liebesbegriff der Romantik eine radikalen Reduktion auf eine rein wirtschaftliche Austauschrelationalität erfährt.

¹² Ebd., S. 37

¹³ Mathias Hejny: In Schleifen gedacht. In: Abendzeitung, 6. 2. 2011.

¹⁴ Elfriede Jelinek: *Winterreise*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011, S. 7. Im Folgenden mit der Single J zitiert.

¹⁵ Evelyn Annuß: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Hg. v. Thomas Eder und Juliane Vogel. München: Fink 2010, S. 49-70, hier: S. 50.

¹⁶ Ulrich Weinzierl: Trostlos über leere Quinten. „Winterreise“ in München: Johan Simons versündigt sich an Schubert und Jelinek. In: Die Welt, 5. 2. 2011.

¹⁷ Gerhard Stadelmaier: Der aus dem Gegenwarts-nest fiel. In: FAZ, 5. 2. 2011.

¹⁸ Michael Schleicher: Das Wortgebirge bezwungen. Johan Simons inszenierte an den Münchner Kammer-spielen die Uraufführung von Elfriede Jelineks *Winterreise*. In: Münchner Merkur, 6. 2. 2011.

Im Zentrum der trivialen Gleichung „Das Geld ist Braut“ (J 13) wird dabei das Kapital personifiziert. Auf die Frage „Was findet das Geld an uns?“ lautet die Antwort: „Nichts, denn es findet uns nicht.“ (J 14) So gehört jenes und damit einhergehend die Braut als solche offenbar anderen, die an der Müllerschen „Wetterfahne, d[em] verspielte[n] Ding“ (ebd.) drehen und vermögen, die Welt auf ökonomische Weise zu steuern. Wo die Wetterfahne in *Die Winterreise* als Metapher für die Untreue der Frau fungiert, steht sie hier für die Unstetigkeit von Kapitalflüssen und die vermessene Machtkonzentration eines Managertums, das nur auf Eigennutz aus ist.

Doch sobald sie geheiratet wird, preist sie sich entkleidend an: „Dann wird der Schleier zurückgeschlagen, doch alles, was drunter war, ist längst weg“ (J 24). Hierbei wird das Konzept der Flächigkeit in einen Modezusammenhang verschoben: „Auch im Kontext der Mode werden Vorstellungen figuraler Plastizität aufgegeben“¹⁹. Diese Instabilisierung lässt schlussendlich „dann nichts anderes als nekroforme Kleiderhaufen“²⁰ übrig. Wahrhaftigkeit kann in einer solchen kapitalistischen Welt aus Gier und Egoismus nicht gefunden werden. Der Ausverkauf jedweder Innerlichkeit führt einzig zu der Erkenntnis, dass der richtige Weg verschwunden ist und „niemand weiß, wem er folgen soll.“ (J 24)

Die Desorientierung des wiederum weiblich markierten Ichs veranschaulicht sich im Folgenden in der aus einem Autounfall resultierenden Amnesie. Das Gefühl, die Zeit nicht mehr einfangen zu können

(vgl. J 27), geht mit dem Bewusstsein einher, selbst nicht mehr Teil des eigenen Ganzen zu sein.

Die dynamisierte Zeit und die moderne Welt als solche postulieren dem Ich gegenüber das Fremde, in dem es keine see-lische Heimat mehr findet. Es geht diesbezüglich schlichtweg um die Absage an das Modell eines ganzheitlichen Persönlichkeitsbegriffs, was konkret durch den tatsächlichen Verlust des Erinnerungsvermögens zu der Erkenntnis führt: „Ich vergehe in mir selbst. Ich löse mich auf als und in Tränen“. Statt Leben wie bei Müller implizieren die Tränen hier das absolute Erstarren, sie gefrieren zu Eis und gelten als „Beweis, dass da etwas flüssig war, dass etwas flüssig gemacht werden konnte, dass etwas fort ist.“ (J 33)

Das Entgleiten von Mensch und Lebensraum gleicht somit einem Dissoziationsprozess. „Wenn ich also in die andre Richtung reise, vielleicht begegne ich mir dann selbst als ein Jetzt“ (J 28) gibt nicht nur die diachrone Orientierungssuche nach der verlorenen Identität in der Zeit zu verstehen, sondern entlarvt auch das Ich als ein gespaltenes und vielfaches.

Nicht einmal mehr die gesellschaftliche Mehrheit, thematisiert im siebten Kapitel, vermag noch einen identitätsstabilisierenden Effekt zu erzeugen. Im Gegenteil: „Spuren verwischen, Unangenehmes beschweigen, Wahrheit verdrehen. Und Menschen wegschaffen“²¹ – darum geht es der heuchlerischen Öffentlichkeit, die in der entführten Natascha Kampusch die ersehnte Opposition außerhalb der Majorität zu begründen sucht. Wenn es da heißt „Sie soll wieder weg. Unser Herz ist gar erfroren gewesen“ (J 34) wird sogar anmaßend die Opferrolle verkehrt. Als

¹⁹ Juliane Vogel: „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks. In: Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Hg. v. Thomas Eder und Juliane Vogel. München: Fink 2010, S. 9-18, hier: S. 15.

²⁰ Ebd., S. 17.

²¹ Barbara Villiger Heilig: KlavierspielerIn, Leierfrau. Elfriede Jelineks *Winterreise*, uraufgeführt in München. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. 2. 2011.

Abgrenzungsargument führt die selbst nach Öffentlichkeit strebende Masse an, dass jenes besagte Mädchen „überhaupt im Dasein ein Durchschnittliches [ist], sie ist vielleicht eine Diesmaligkeit, aber eine Einmaligkeit ist sie auch diesmal nicht“ (J 35f). Indem der Chor jedoch Kampusch die fehlende Individualität zum Vorwurf macht, entlarvt er damit geradezu selbstironisch seine eigene Anonymität. So deckt insbesondere die Entführte als die zur Stabilisierung der Masse notwendige Abgrenzungsfolie zugleich das subversiv kultivierte Patriachat des Kleinbürgertums auf.

Auch das Ich kann in dieser neiderfüllten Gemeinschaft, in der es nur untergehen kann, kaum zu sich finden. Wenn das Bekenntnis vorherrscht, „tot wie jeder, einfach jeder [...] tot wie alle“ (J 55) zu sein, ist weder die kollektive Identität, welche sich damit als Antiidentität zu verstehen gibt, noch die einzelne Identität ihrer Vitalität gewahr. Das redende, sich in Redundanzen selbst bestätigende und dadurch überhaupt noch präsente Wir existiert lediglich im Nicht-Tot-Sein. Im dauerhaften Irregehen ohne Ziel und Hoffnung ist der Chor längst ein seelenloser. Nichtsdestoweniger sucht das depravierte Ich weiterhin nach möglichen Optionen der Selbstwiederherstellung. Anstelle des Wartens auf die Post, wie es dem romantischen Reisenden ansteht, hofft es im Medium des Internets seine Liebes- und Kommunikationsbedürfnisse stillen zu können. Dass die Existenz der nach Lebendigkeit strebenden Figur auf diesem Wege mehr und mehr virtualisiert wird und der tatsächliche Menschenkontakt eine irreal Dimension gewinnt, demonstriert, dass Menschen für dessen Wahrnehmung nur noch online repräsentiert sind, – „andere Menschen gibt es ja schon lange nicht mehr“ (J 58), und jene

im Netz gelten als kaufbare Ware. Liebe entpuppt sich als trügerischer Schwindel im Mantel entschleierter Sexualität. Geradezu voyeuristisch bestaunt die weibliche Hauptfigur einen Mann, „der sich freimacht aus den Maschen, macht sich sofort frei, als er mich sieht, das ist ja der Zweck des Ganzen“. Die „Vulva des Netzes“ (J 66) präsentiert sich als gar unermessliche Wunschmaschine, wo die „armselige Fotze“ und den „erwartungsfrohe[n] Schwanz“ (J 62) die „riesige, erdumspannende Möglichkeit auf Genuß, auf Spaß, auf ein Teilen von Freuden“ (J 60) erwarten. Indem der Mensch per Mausclick zum verfügbaren Objekt generiert, wird im „Konsum[] [...] der Zustand der Entindividualisierung vollendet“²² und das Menschenbild auf ein mechanistisches Fundament gestellt. Dabei erscheint der Mausclick wie ein verlängerter Arm, durch den sich eine ganz eigene Wunschrealität produzieren lässt. Obwohl das Ich offenbar selbst reflexiv Einsicht in diese Scheinwelt nimmt und darin nochmals einen anderen Versuch der Selbstvergegenwärtigung vollzieht, kommt ihm die Erkenntnis, nicht am rechten Platz zu sein: „[I]ch passe nicht [...] ich weiß, mein Herz, ich weiß, es paßt nicht“ (J 70) expliziert leidvoll das Gefühl der Deplatziierung, wodurch Müllers Prätext um den entwurzelten Vagabunden in diesem Abschnitt trotz der Verschiebungsmechanismen ein Beglaubigungsmomentum zukommt. Die Einsamkeit des Wanderers und dessen Hoffnung auf den Brief verstärkt Jelinek in der Isolation einer unbarmherzigen Cyberwelt, die im reduktionistischen Frauen- und Menschenbild die Reliquien einer patriarchalen Urordnung reformuliert.

²² Maria E. Brunner: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars Una 1997, S. 145.

Kann das Ich somit wiederum nicht seine Dissoziierung überwinden, gelingt es ihm zumindest eine Kontrahaltung einzunehmen. Es trauert in dieser Welt und artikuliert im elegischen Ton des Müllerschen Wanderers seinen Schmerz, ruft immer wieder „[s]ein Herz, [s]ein Herz!“ (J 69) an. Während im Netz einzig die ökonomische Devise „Bei Nichtgefallen Geld zurück“ (ebd.) gilt, sehnt es sich nach wahrer Liebe, welche es in seiner Zeit nicht zu finden imstande ist.

Auch die vorletzte Station, die Abschiebung der nunmehr männlich sich als „Papa“ (J 76) zu erkennen gebenden Hauptfigur in die Irrenanstalt, ist Ausdruck einer ignoranten Verwertungsgesellschaft. Den Vater aus Gründen des finanziellen Vorteils ins Abseits zu stoßen, genügt Mutter und Tochter augenscheinlich als hinreichende Motivation. Gleich einem Objekt – „Wir sind ein Vieh“ (J 88) – verfahren die beiden mit ihm, bis er „Fels und unerbittlich geworden“ (J 85) ist. „Abgelagert wie Gestein“ (ebd.) sitzt er im Irrenhaus, wo er nur noch sein Passé, „ein Rückwärtssehen“ (J 90), in monologischer Isolation realisieren kann. Ebenso wird der erwünschte, konjunktivische Reif aus dem Gedicht *Der greise Kopf* als Sinnbild der Todesnähe in der *Winterreise* zur faktischen Gegenwart: „Jetzt ist Reif als weißer Schein mir übers Haupt gestreut“ (J 78). „Anstatt der höchsten Subjektivität setzt Jelinek den 'Tod des Subjekts' in Szene“²³, der in der Quasi-Beerdigung der (zumindest noch physisch) präsenten Vaterfigur mündet: „[E]r ist nicht mehr unter uns, wir bringen ihn weg, den Vater“ (J 89). Wo es dann „kein[en] Halt mehr“ gibt, scheint es „als

fiele ein Blatt zu Boden“ (J 78). Während bei Müller sich die Hoffnung zumindest noch im vorgestellten Blatt manifestiert, das am Baum hängen bleibt, ist das Paradies bei Jelinek endgültig verloren „wie dieses Blatt [...] und ich fall selber mit ihm zu Boden“ (J 80).

Müllers Prätext steigert und verbildlicht zugleich den qualvollen Schmerz eines Ichs, das „von woanders her“ gekommen und nun „am Ende mit allen Träumen“ (ebd.) ist. Äquivalent zum Weiser in *Die Winterreise* verleitet diese Präfiguration einzig in eine Richtung: „Dieser Weiser hat mich verwiesen, diesen letzten Weiser konnte ich nicht ignorieren“ (J 101), dessen Zielführung direkt auf den „Totenacker“ (J 102) ausgerichtet ist.

Dass das Ich dabei völlig dem Irrsinn anheim fällt, verdeutlichen vor allem die fast leierhaften Redundanzen, die das Ende des Kapitels dominieren. Im Ton der trostlosen Gleichgültigkeit und in den Kontrollverlust verstärkenden Ellipsen wird seine ruinöse Rede wie ein Tonband abgespielt: „Kann weiter nicht, nicht weiter. Kann nicht. Kann nicht. Aus.“ (J 104) Was hierbei in den fragmentarischen Satzketten fehlt, ist das Subjekt. Die Sprache hat es scheinbar begraben. Statt eines noch Halt gebietenden Ausdrucksvermögens gewinnt die Rede etwas beinahe Automatenhaftes. Nicht zuletzt die zentralen Fragen „[W]er ist Ich? Welches Ich?“ (ebd) kippen die ohnehin für Jelinek schwierige Vokabel der Identität in eine Antiidentität. Die Konsequenz aus der naiven Frage nach dem Subjekt stellt dabei aber auch die gesamte Glaubwürdigkeit der Erzählung der verzweiferten Figur infrage. Ob das Ich nun tatsächlich als männlich anzusehen ist oder ob nicht die Amnesie eine halluzinierte Eingebundenheit in eine Familie bedingt, kann nicht zweifelsfrei gesagt werden.

²³ Myung-Hwa Cho-Sobotka: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns *Malina*, Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Yoko Tawadas *Opium für Ovid*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 164.

Im letzten Kapitel mutet dessen unerhörte Klagesuada wie ein Nachruf an. Wir sind an das Ende gelangt, wo das Ich seinen verfrühten Verfall zum „Greis“ reflektiert, der „jetzt ein Gestell zum Gehen braucht“ (J 106). Eilt es zu Beginn noch der rücksichtslos vorüberziehenden Zeit hinterher, protokolliert es nun in hoffnungsloser Abfindung: „Das alles ist vorbei, es ist die ganze Zeit an mir vorbeigegangen“ (ebd.). Das Irrewerden in diesem Lebensraum kann als irreversibel gelten: „Versagt die Anschauung der Welt, weil man nicht weitergehen kann, versagt auch der Verstand, der sich die Welt sowieso schon lange nicht mehr erklären kann“ (ebd.) und gleich der Hülle des Körpers in ein Stadium der Immobilität übergegangen ist.

Die Außenwelt der Schipisten, auf denen die „Abfahrer“ die Natur künstlich mit „Arbeit und Sport“ (J 116) bewirtschaften, werden dabei zum Ausdruck einer morbiden Einheitsgesellschaft. Die Müllersche Todessehnsucht wird somit in eine beklemmende Wirklichkeit übersetzt. In der Geräuschkulisse der Lautsprecher pulsiert der Rhythmus der Gegenwart, welcher die einzelne Hörschaft durch ein konformistisches Kollektivhören ersetzt. „Es wäre ein anderes Hören, wenn jeder auf sein Inneres hören würde. Es geht nicht, dass jeder etwas anderes hört“ (J 123). Indem alle im Strom der Mitläuferschaft schwimmen, entledigen sie sich demnach ihrer inneren Existenz, bis die Utopie vom Selbst in einer nekroformen Hülle Gestalt annimmt.

Dass die Hauptfigur ebenfalls unlängst einem Interstadium zwischen Leben und Tod angehört, mag spiegelbildlich in ihrer Zerrissenheit angelegt sein. Noch unmittelbar vor der morbiden Eingemeindung in die Masse der Abfahrer – „Nur noch wir Tote sind da“ (ebd.) – distanziert

sich das Ich noch von der Majorität: Der Austausch von Menschenmaterialien könne „Natürlich nicht durch solche wie mich, lebende Tote, sondern durch richtige, echte Tote“ (J 116) stattfinden. Die Nicht-Identität des noch in Wortkaskaden präsenten Ichs existiert einzig noch als eine Untote. Selbst der am Ende des Liederzyklus auftretende Leiermann kann in Jelineks dramatischem Schlachtfeld seinen utopischen Zug sowie seine letztlich identitätsherstellende Funktion nicht entfalten und erscheint in Jelineks Fortsetzung als Reliquie einer verlorenen Zeit. Während aus den Lautsprechern der Schipisten die zeitgenössische Ware Musik – „Immer ein neues Lied“ (J 123) – den Rhythmus der Gegenwart bestimmt, kann der Leiermann mit seinen „fauligen Liedern, immer denselben, die vor zwanzig, dreißig, vierzig Jahren schon niemand mehr hören wollte (J 119)“, kaum die Ohren der flachen Masse erreichen. Auf die bei Müller noch identitätskonfigurierende Frage „Willst vielleicht zu unseren Liedern deine Leier drehn, wunderliche Alte?“ (ebd.) gibt der nunmehr weiblich assoziierte Leiermann keine Antwort, da er in einer kunstfeindlichen, auf Effizienz und Leistungsträgerschaft konditionierten Welt offenbar selbst seine Identität einbüßt. Indem die Nobelpreisträgerin die Instabilität des Müllerschen Musikers in ihren Entwurf überträgt, negiert sie jedoch zugleich jedwedes Entwicklungspotenzial. Darf in *Die Winterreise* noch ein gemeinsames Orchestrieren zum Zwecke der wenn auch einsamen Selbstkonstituierung im Künstlersein angenommen werden, schließt Jelineks Ich diese Möglichkeit vollkommen aus, prognostiziert es doch: „Ihr Selbst werden Sie nicht mehr finden“ (J 122). Die Kommunikationsbemühung des plappernden Ichs missachtend, legt der Musiker schon

längst von seiner inneren Entäußerung Zeugnis ab.

Da das Ich im Verlauf des Stücks in vielen Versuchen nicht im Stande ist, seine Identität als kohärentes Kontinuum wiederherzustellen, liegt es nun nahe, dass mit dem absoluten Verlust des Leiermanns ebenso die Hoffnungen des Ichs untergehen. Sollte es seinen letzten Halt im denkbaren Identifikationsprozess mit dem Leiermann vermuten, könnte dies zudem erklären, warum der Leiermann in der besagten Szene als Frau angesprochen und dessen Schwanken als Charakteristikum des Ichs ausgewiesen wird. Im Spiegel jener von Müller entlehnten Figur vollzieht die Sprecherin folglich ihren eigenen, für Jelineks gesellschaftskritischen Horizont typisch weiblichen Untergang. Die „eigene kleine Grundfläche“ (J 124), auf der die inzwischen als Leierfrau erkannte Person noch steht, offenbart unweigerlich eine gefährliche Brüchigkeit. Denn „Ihre Füße wärmen das Eis schon auf, wir sehen, dass Sie gleich versinken werden“ (ebd.). Dass der Boden aus Eis einen trügerischen, unbeherrschbaren Untergrund, ironisch verzerrt „[i]hre ganze Standfestigkeit“ (ebd.), darstellt, muss das Ich, welches seine Existenz eben jenem „Irrlicht von einem Eis“ (J 125)²⁴ widmet, nun bitter begreifen. Versinkend ist es vom „Eis ins Nichts getreten“ (ebd.), wo jedwede personale Konturierung zerfasert und sogar das eigene Fläche-Sein im Nicht-Sein aufgeht. Gelingt es dem Leser noch, im Subjekt aus Müllers *Die Winterreise* allmählich die Biographie eines Künstlers zu verfestigen, erstarrt Jelineks Figur im Fortschreiten der Zeit sowie in der aus der Amnesie resultierenden Geschichtslosigkeit zur leeren Staffage. Kaum etwas erfährt der Leser über das Ich, bis es im letzten Ab-

²⁴ Ebd., S. 125.

schnitt einer gänzlichen Identitätsverweigerung geopfert wird. Nichts mehr soll noch vorhanden sein, Körper und Sprache münden im Zerfall, und doch darf man spekulieren, dass eine heilsame Erlösung durch den Tod nicht eintreten wird. Dass Jelineks gesamte „literarische[] Welten mit Toten, Scheintoten, und Untoten, Vampiren und Zombies bevölkert sind“²⁵, bestätigt auch diese Antifigur, die bereits zu Beginn vampirhaft nach dem eigenen Schatten umherschaut, indem sie sich in die Reihe deformierter Zwischenexistenzen jenseits von Bestehen und Nicht-Bestehen einreihet. Weder Ziel noch Anfang kennt dieses Persistieren im nicht enden wollenden schwerelosen Entgleiten.

Insgesamt geht die Autorin damit über Müller hinaus und negiert in brutaler Weise jegliche visionäre Option, wodurch sie auch eine pessimistische Deutung des Prätextes vorlegt. Die romantische Todessehnsucht des Liederzyklus tritt bei Müller mit der Kommunikationsaufnahme mit dem Leiermann in den Hintergrund, in Jelineks Trümmerwelten bleibt sie als uneinlösbares Pfand zurück. Die beiden Wanderschaften fassen das Schattenreich als Ziel ihrer Odyssee ins Auge. Vom rechten Wege abgekommen biegt Müllers Vagabund aber schlussendlich wieder in die Pfade des Lebens ein. Unfähig umzukehren bleibt Jelineks Ich selbst der Eingang ins Totenreich versagt, das Untotsein auf der Schwelle kennt keine Erlösung.

²⁵ Monika Szczepaniak: „Es war ein Unfall“ oder die „Unachtsamkeit der Wand“. Elfriede Jelineks „Todesarten“. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Hg. v. Sabine Müller und Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens Verlag 2008 (Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 203-227, hier: S. 224.