



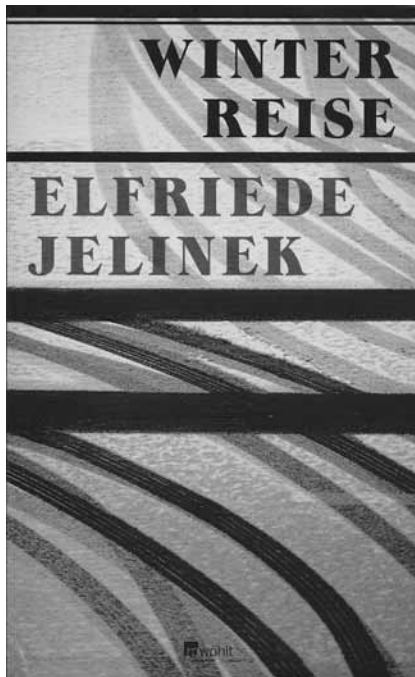
Corina Caduff

Corina Caduff

Vertrieben aus Zugehörigkeit. Jelineks *Winterreise* (2011)

Die längste Szene in Elfriede Jelineks Stück *Winterreise*¹ (2011) besteht aus einem äußerst eindringlichen Monolog, der von einer Vaterfigur gesprochen wird. Dieser Vater erzählt, wie er von seiner Ehefrau und seiner Tochter buchstäblich „abgeworfen“ wird, hinausgeworfen aus dem gemeinsamen Haus, hinausgeworfen aus seinem bisherigen Leben, und er hält den beiden einen Stufenplan der Vertreibung vor, sie hätten ihm nach und nach den Boden entzogen, ihn weggewiesen, zu den Irren gebracht, in eine Anstalt, ins Heim, „das aber kein Heim ist, es ist ein Heim für andere, nicht für mich [...]“ (Wi, S. 73)

Die Bezüge zu Friedrich Jelinek (1900-1969) sind unverkennbar: Der jüdisch-tschechische Vater der Autorin – ein Chemiker, der von den Nazis in der Rüstungsindustrie platziert wurde – erkrankte in den 1950er Jahren psychisch und lebte in den 1960ern in zunehmend verwirrtem Zustand mit Ehefrau und Tochter zu Hause. Im August 1968 wurde er in ein Pflegeheim gebracht, im Mai 1969 ist er in einer psychiatrischen Klinik gestorben. Die Vater-Szene in der *Winterreise* stellt sowohl die Vertreibung aus einem gesunden Selbst als auch die Vertreibung aus dem familiären Heim schonungslos dar, was sich auch darin zeigt, dass Mutter und Tochter dem Vater dazwischenfahren, seinen Monolog unterbrechen und selbst das Sprechen an sich reißen: „Zu lang haben wir ihn auf unseren Rücken mitgeschleppt, den Fremdling, der kein Mann und kein Vater mehr ist. Das weiß er selbst. Jetzt muß er raus [...]“ (Wi, S. 88) Vertreibung ist das zentrale Motiv in Jelineks Neudichtung der *Winterreise*: Es geht um die Vertreibung von Menschen aus Familien, Häusern, Städten und Ländern, um die Vertreibung von Menschen aus Biografien und Zugehörigkeiten.



Winterreise. Reinbek: Rowohlt 2011. Cover

Eine Präfiguration der Vater-Szene in der *Winterreise* stellt der letzte Teil des Theaterstücks *Macht nichts* (1999) dar, ein Monolog mit dem Titel *Der Wanderer*, der auf Schuberts gleichnamiges Lied verweist² und ebenfalls ein Vater-Monolog mit ähnlichen Motiven ist (Vertreibung aus Haus und Familie, Verbringung ins Heim). In der *Winterreise* hat sich die Darstellung insofern radikalisiert, als hier der „Abwurf“ des Vaters schärfer und seitens der Täterinnen aktiver inszeniert wird, das Verhältnis zwischen Vertreibenden und Vertriebenem ist – nicht zuletzt aufgrund der autobiografischen Referenz – verstörend. Zudem spricht der Vater im *Wanderer* lediglich von seiner Ehefrau; die Figur der Tochter kommt erst in der *Winterreise* hinzu („[...] wir werfen den Papa einfach ab, wir werfen ihn hier einfach ab, der uns nie das Liebste war [...].“ (Wi, S. 93)).

Die Vater-Tochter-Konfrontation enthält aber auch – bei Jelinek ziemlich selten – Momente des Zärtlichen, die in der ansonsten kühlen Sprachoberfläche geborgen bleiben. So sagt der Vater zur Tochter: „Schreib im Vorübergehen ans Tor dir gute Nacht. Damit du mögest sehen, an dich hab

ich gedacht.“ (Wi, S. 80)³ Dass es sich gerade dabei um ein wortwörtliches Zitat aus dem Gedichtzyklus *Die Winterreise* handelt, dass also die Wärme gerade aus der Sprache eines anderen kommt, liegt gleichsam in der Logik von Jelineks sarkastisch überhöhemdem Sprachverfahren, das kaum Öffnungen lässt für eine konventionelle Identifikation von und mit ihren Figuren.

Der Parabelcharakter der *Winterreise* (Müller/Schubert)

Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise* (1822-24) besteht aus 24 Gedichten. Der Zyklus präsentiert einen einsamen orientierungslosen Wanderer, der sich einer zunehmend düsteren Stimmung nicht erwehren kann. Sein Weg ist gesäumt von Schnee und Eis, von kahlen Bäumen, einem Friedhof und einem Wirtshaus, in das ihm kein Einlass gewährt wird. Es handelt sich um einen Unbehausten, unterwegs ohne Ziel und Richtung – verglichen mit den unternehmungslustigen Wandergesellen à la Mörike oder Eichendorff ist er ein Außenseiter. Schubert hat dem Gedichtzyklus von Wilhelm Müller durch seine Vertonung (1827) zu einem weltbekannten musikalischen Sinnbild von Leid verholfen.

Die Winterreise wurde politisch, psychologisch und gesellschaftlich immer wieder neu gedeutet: als Zeugnis der Restauration nach dem Wiener Kongress von 1814-1815, als Rede eines politischen Flüchtlings, als Zeugnis einer durchschlagenden psychischen Krankheit,

als Prozess eines Identitätsverlustes und nicht zuletzt natürlich als Sinnbild der künstlerischen Existenz. Wilhelm Müller selbst hatte mit etlichen Schwierigkeiten der Restauration zu kämpfen, insbesondere mit der Zensur. Die direkte Konfrontation mit den Obrigkeiten suchte er nicht, ebensowenig wie Schubert. Die beiden haben sich nie kennengelernt.

Der Zyklus hat gleichsam Parabelcharakter, was gerade in der Zensur begründet sein dürfte: Der Wanderer erscheint gleichnishaft, ja archetypisch als ein systematisch Nicht-Integrierter, aber ausgesprochene Begründungen für den Ausschluss gibt es nicht, abgesehen von den Hinweisen auf eine verlorene Liebschaft. Gerade das Unausgesprochene – erst in Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* von 1844 wird der Winter bzw. die kalte Natur als Metapher der Restauration überdeutlich – sorgt dafür, dass der Wanderer als epochen-überschreitende Projektionsfigur so geeignet ist: „Man könnte eine ganze Kulturgeschichte des untergehenden Abendlandes aus dem Gebrauch der Metaphorik der Winterreise (und der Herzenserstarrung) entwickeln“⁴ (Manfred Frank). Dieser Parabelcharakter hält den Zyklus offen, er macht ihn kompatibel und in verschiedene Richtungen anschlussfähig: In jeder Zeitepoche kann man sich von solcher Nicht-Integration angesprochen fühlen und diese gemäß den eigenen Erfahrungen konkretisieren. Heute fällt es nicht schwer, den Zyklus gemeinhin als Metapher der Moderne zu lesen, als Ausdruck von Vertreibung, Migration, Isolation, von sozialer und gesellschaftlicher Entwurzelung und von Depression. So lässt sich leicht eine Verwandtschaft des Wanderers zu gesellschaftlich unterschiedlich marginalisierten Personen herstellen.

Der Parabelcharakter dürfte wesentlich zum Boom der Bearbeitungen der *Winterreise* beigetragen haben, der in den verschiedenen Künsten im Zuge des allgemeinen ästhetischen Aufbruchs in den 1970er Jahren eingesetzt hat und bis heute ungebrochen anhält.⁵ Nicht nur Komponisten wenden sich seither vermehrt dem Liederzyklus zu⁶; auch in der Malerei, im Film und auf der Bühne kam und kommt es zu immer neuen bildnerischen Umsetzungen und Inszenierungen.⁷ Und natürlich nehmen sich auch Schriftsteller des Stoffes an: Gerhard Roth etwa hat 1978 den Roman *Winterreise* veröffentlicht, dessen Protagonist sich aus Zugehörigkeiten löst und sich gesellschaftlich zurückzieht, und sowohl Gerhard Rühm (1991) als auch Oskar Pastior (1997) haben Lyrikbände mit je 24 Gedichten verfasst, die sich eng an den Müllerschen Zyklus anlehnen und diesen auch mit abdrucken.⁸ Im Vergleich jedoch mit vorliegenden Literarisierungen des Zyklus' nimmt sich Jelineks *Winterreise* weitaus radikaler und tiefgreifender aus, da das Stück nicht ein identifikationsträchtiges wanderndes Ich fokussiert, sondern vielmehr gesellschaftliche und diskursive Strukturen analysiert, die solche Ichs kontinuierlich und unaufhörlich hervorbringen.

„die Nichtsgewissheit“: Jelinek und Schubert

Wie man weiß, hat Jelinek am Wiener Konservatorium Orgel studiert und sich Mitte der 1960er Jahre auch als Komponistin von insgesamt drei Liedern betätigt.⁹ Musik spielt in ih-

WINTERREISE.

Wilhelm Müller.

1.

Gute Nacht.

Op. 89.

Mäßig.

21.

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

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

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

rem Theaterstück *Clara S.* (1981) und im Roman *Die Klavierspielerin* (1983) eine zentrale Rolle und wird auch in späteren Texten, wenngleich marginaler, immer wieder zum Thema, so etwa am Beispiel der Geigenlehrerin Brigitte im Roman *Neid* (2008). Elfriede Jelinek hat zudem bislang sieben Libretti für die Oper und das Ballett verfasst¹⁰, wobei insbesondere ihre kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Komponistin Olga Neuwirth hervorzuheben ist.¹¹ Abgesehen von dieser Zuwendung zu Neuwirth lässt Jelinek an ihrer kompositorischen Vorliebe keinen Zweifel: „Schubert ist der Komponist, der mir am meisten bedeutet, in seinem Verdämmern und in seiner Verlassenheit. Die Schärfe der Durchdringung von Musik und Text, vor allem in seinen Liedern, weist jeden Zugriff zurück und führt in eine endlose Melancholie [...]“¹²

Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Schuberts 1997 verfasste sie den Schubert-Essay *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen*. Die Topoi über Schuberts Musik fallen wesentlich zusammen mit den Topoi übers Schreiben, die Jelinek ein Jahr später als Einleitung der von ihr herausgegebenen Anthologie *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften* mit literarischen Texten ausgewählter Autoren lanciert. Schubert ist für sie „der nichtsgewisseste Komponist von allen“¹³, seine Musik ist „die ungewisseste Musik, die ich kenne“¹⁴; die Dichter, deren Texte Jelinek für die Anthologie auswählt – es sind über zwei Dutzend, darunter Werner Schwab, Imre Kertész, Sylvia Plath, Unica Zürn, Paul Celan, Robert Walser, Friedrich Hölderlin –, haben alle eines gemeinsam: „die Nichtsgewissheit“¹⁵. Weder diese Dichter noch Schubert sind, so Jelinek, bei sich zu Hause, und auch ihre Kunst ist nicht dazu da, dass man in ihr zu Hause ist.¹⁶

Der wesentliche Grundzug dieses Konzepts der Nichtsgewissheit dürfte dem Innersten der Schubertschen Musik abgewonnen sein, und zwar einer spezifischen und besonderen Bewegung, die diese Musik mit jedem Takt neu vollzieht: eine Bewegung, in der „[...] etwas da ist, das uns gleichzeitig weggenommen ist [...]“¹⁷ Diese Bewegung vollzieht exakt das Konzept der Nichtsgewissheit, sie erzeugt – so Jelinek angesichts der Schubert-Lieder – ein Vakuum, ja sie konstituiert im gleichzeitigen Vollzug und Entzug von etwas („etwas da“ – „weggenommen“) genau den Ort, der als dieses Nichtsgewisse erscheint, die Bewegung stellt ein „zu Hause“ her, um es im gleichen Atemzug wieder zu absentieren.

Musikalisch wird diese Bewegung insbesondere durch häufige rasche Tonartenwechsel vollzogen. Schubert moduliert quer durch verschiedene Tonarten hindurch, wobei es innerhalb einzelner Lieder auch zu Wechseln zwischen Dur und Moll kommt, die sich gleichsam ruckartig ereignen und Stimmungsänderungen mit sich bringen. Diese Wechsel tragen zur Flüchtigkeit des Moments bei, die musikalischen Prozesse stabilisieren sich nicht, sie nehmen keine bleibende Gestalt an, man gleitet an ihnen ab, ein packender Zugriff auf sie scheint nicht möglich, stattdessen breitet sich jene „endlose Melancholie“ aus. Hinzu kommt, dass die Gesangsstimme oft hoch ansetzt und dann fällt, mit dem Effekt von gleichsam durchgehender spannungsgeladener Trauer.

Das Konzept der Nichtsgewissheit findet sein kongeniales sprachliches Korrelat in dem Zweizeiler, der den Müllerschen Zyklus eröffnet:

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.¹⁸

Jelinek hält fest, dass weder Schubert noch die von ihr bevorzugten Dichter von sich selbst sprechen, dass sie mit ihrer Kunst nicht ihre Persönlichkeit realisieren und demzufolge auch dann nicht sich selbst meinen, wenn sie „ich“ sagen. Es gehe also in keiner Weise um irgendeine Form von künstlerischer Selbstverwirklichung.¹⁹ Im Zentrum einer Kunst des Nichtsgewissen steht – so formuliert es Jelinek anhand von Schubert – vielmehr eine Art beständiges, wiederholtes Fremdwerden, das sich auch in der Rezeption vollzieht: „Der Hörer wird sozusagen verschlungen von dem Schubertschen Vakuum, das ihn [...] für immer sich selbst entfremdet hat, ohne daß er es gemerkt hätte.“²⁰ Schubert mag also gleichsam als musikalischer Gewährsmann für eine Kunstauffassung stehen, die für alle Künste gilt und deren Schlagwort die Nichtsgewissheit ist: Es gibt keine Gewähr, keine sichere Bezüglichkeit, keinen stabilen Grund und Boden. Im Nichtsgewissen ist nichts bleibend fassbar, nichts wird eindeutig evident, prägend ist vielmehr der Bedeutungszug („etwas da – weggenommen“).

Zweifellos stellt Jelinek mit ihrer Textauswahl, die auf dem Prinzip des Nichtsgewissen basiert, eine Traditionslinie und künstlerische Verwandtschaft zu den gewählten Autoren her, und zweifellos zählt sie auch Schubert zu dieser Verwandtschaft. Die Vorliebe für den Komponisten manifestiert sich in vielen ihrer Texte als Liedzitat, d.h. im Zitat von Worten, die Schubert vertont hat.²¹ Das zitierte Wort ist also gleichsam das öffentlich einsehbare, lesbare Bindeglied dieser Verwandtschaft. Die Autorin hat bislang auch zwei Textbearbeitungen von Schubertschen Singspielen vorgenommen: Für ein Konzert des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin unter der Leitung von Kent Nagano hat sie Helmina von Chézys Drama *Rosamunde* (2002) umgearbeitet, das 1823 mit Musik von Schubert uraufgeführt wurde,²² und gemeinsam mit Irene Dische hat sie das Singspiel *Der tausendjährige Posten oder Der Germanist* (2003) neu gestaltet.²³ Diese kontinuierlichen Schubert-Bezüge finden nun zweifellos einen Höhepunkt in der *Winterreise*.

Jelinek betont unermüdlich ihre kompositorische Vorgehensweise beim Schreiben: „Ich arbeite überhaupt kompositorisch.“²⁴ „Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.“²⁵ Solche Metaphorisierung wird auch in der Sekundärliteratur gern übernommen: „Elfriede Jelinek ist eine virtuose Sprachkomponistin“²⁶, schreibt Christa Gürtler in ihrem Nachwort zu *Ungebändigte Wege, zu spätes Begehen*. Eine solche Rhetorik aber verwischt die medialen Differenzen und Eigenheiten. Pia Janke hat bereits dezidiert gegen eine solche Übertragung von Musik auf Jelineks Literatur Stellung bezogen, da sie einer methodologischen Grundlage entbehre und zu keinerlei tatsächlichem Interpretationsgewinn führe.²⁷ Wenn Jelinek sagt, dass sie „mit der Lautlichkeit, mit dem Klang der Worte, nicht nur mit ihrem Sinn“²⁸ arbeite, dann geht es eben gerade *nicht* um Komposition oder Musik, sondern vielmehr einzig und allein um *Sprache* und deren Möglichkeiten (und zweifellos kommt eine solche Arbeit insbesondere dem gesprochenen Wort auf der Theaterbühne zu Gute, das bei Jelinek eine Dynamik entwickeln kann, die der stillen Lektüre oft verborgen bleibt).

Der Leiermann.

Etwas langsam. *pp*

44.

Drü-ben hinterm Dor-fe steht ein Lei-er-mann,
 und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
 Bar-fuß auf dem Ei-se wankt er hin und her,
 und sein-kleiner Tel-ler bleibt ihm im-mer leer,
 und sein kleiner Tel-ler
 bleibt ihm im-mer leer.

Edition Peters. 9028

Wenn wir von Jelinek und Schubert sprechen, so besteht keinerlei Notwendigkeit, sie einander medial in künstlicher Weise über entsprechende rhetorische Topoi anzuähneln. Entscheidend ist vielmehr, dass hier ein Künstler einer anderen Künstlerin produktive Denk- und Gestaltungsräume eröffnen kann, über mediale Grenzen und auch über die Grenzen der Jahrhunderte hinweg.

Das Liedzitat in der *Winterreise*

Der Theatertext *Winterreise* besteht aus acht Szenen, bei denen es sich um figürlich unbestimmte Ich- und Wir-Monologe handelt. Wie in den meisten anderen Theatertexten Jelineks seit den 1990er Jahren ist an und für sich auch hier die Frage „Wer spricht?“ virulent²⁹, doch erleichtert es hier der Prätext, die Sprechstimmen zu charakterisieren und zu interpretieren, denn in allen Szenen finden sich durchgängig Zitate aus dem Gedichtzyklus von Wilhelm Müller. Diese Zitate formieren unterschiedliche Figurationen von Vertreibung und desintegrierter Wanderschaft, sie formieren die Erzählung von unterschiedlichen Akten des Abwerfens, die solche Wanderschaft erzeugen.

Jelinek bringt das Abgeworfensein einerseits aus der Perspektive von „ich“-sagenden Figuren zur Sprache, die keinen Einlass mehr finden: Nichtsgewisse Wanderer zwischen den Zeiten (Szene 1), Wanderer im Schmerz (3), Wanderer im Internet (6), der vertriebene Vater (7), die Stimme der untergehenden Autorinnenfigur (8). Fast alle diese Figuren sprechen auch – ein zentrales Merkmal des Nichtsgewissen – von ihrem Nicht-in-der-Zeit-Sein, von ihrem Kampf mit der Zeit, in der man ist und doch nicht ist und die einen doch überlebt.³⁰ Andererseits ortet die Autorin gesellschaftliche Verfasstheiten, die dieses Abwerfen, Ausstoßen und Ausweisen immer wieder aufs Neue praktizieren, die immer wieder Lebenswege kappen und Wanderschaft erzwingen. Als Beispiele hierfür macht Jelinek etwa kriminelle Akte im Finanzsektor, den Fall Kampusch und aktuelle Mediendiskurse geltend, und zwar als Szenen eines restaurativen Wir-Sagens (Szene 4 und 5).

So wird die Parabel des Prätexts konkretisiert und zugleich die geschichtliche Kontinuität dieses Abwerfens sichtbar gemacht. Jelinek geht also gleichsam strukturanalytisch vor und fördert auf diese Weise Tiefenerkenntnisse, die konventionelle Literarisierungen, welche ein Individuum ins Zentrum setzen, wie etwa die *Winterreise*-Romane von Gerhard Roth oder Meinrad Braun, übertreffen.

Die acht Szenen des Stücks werden durch die gemeinsame Referenz auf den Prätext zusammengehalten. Einzelne Szenen korrespondieren dabei deutlich mit einzelnen Gedichten des Zyklus. So bezieht sich etwa das Leitmotiv von Szene 3 – hier spricht ein Ich von Schmerz, Erstarrung und Kälte – explizit auf das Gedicht *Gefror'ne Thränen* („Gefror'ne Thränen fallen / von meinen Wangen ab“³¹). Die achte und letzte Szene des Stücks – es spricht eine Autorinnenfigur, deren Stimme keiner hören will – orientiert sich am finalen Gedicht des Zyklus, das einen wunderlichen Alten mit einer Leier porträtiert, dessen Lieder auch keiner hören mag (*Der Leiermann*)³².

Die Bezüge zur *Winterreise* von Müller/Schubert stellen sich also durch zitierte Verse, Versteile und Gedichttitel her sowie durch aufgenommene Leitmotive, wodurch deutliche inhaltliche Korrespondenzen entstehen. Themenspendende Begriffe des parabelhaften Prätextes – die verlorene Braut, zu Eis erstarrte Tränen, die Post, die Müdigkeit, der alte Leiermann – werden durch das Zitat gleichsam in die Jetztzeit hinüber gerettet und erfahren hier eine aktuelle Kontextualisierung. Nehmen wir als Beispiel das Gedicht *Die Post*³³: Der Wanderer hört das Posthorn des Postboten erklingen und hofft vergeblich auf einen Brief. Dieses Gedicht findet seinen Niederschlag in der 6. Szene von Jelineks Text, die sich dem heutigen Nachrichtenwesen widmet: „Das Netz ist eine Gebärmutter für Menschen, die aber immer schon total fertig sind, wenn sie rauskommen.“ (Wi, S. 64) „Und das Netz hängt uns wie eine Nachgeburt an den Füßen und wird mitgeschleift, durch den Dreck.“ (Wi, S. 70-71) Auch hier geht es insbesondere um Figuren des Abwerfens und Abgeworfenseins, um Unbehaustheiten, um die Löcher im Netz.

Durch solch substantielle Korrespondenzen zwischen dem Prätext und der Jetztzeit gewinnt das Schubertliedzitat in den Jelinek-Texten eine grundsätzliche Aufwertung: Wo es in früheren Texten oft eine verborgene Funktion inne hatte, mancherorts durchaus auch einfach im Sinne einer Hommage an Schubert, und wo es dabei bisweilen partiell auch thematisch virulent wurde³⁴, da ist es hier zweifellos inhaltlich konstitutiv: Motive des Prätextes tauchen nicht nur hin und wieder auf, sondern sie sind sozusagen narrations-bildend. Mit anderen Worten: Die Hommage wird in Narration gebunden, sie wird Argument.

Signaturen der Zeit: Zwei Fall-Beispiele (Kampusch und HGAA)

Die Zeichen der Zeit sind Jelineks Literatur eingeschrieben. Die Autorin literarisiert Gegenwärtiges, indem sie „leicht verderbliche Tagespolitikfetzen“ ästhetisch auflädt, „um sie groß zu machen und zugleich in ihrer erbärmlichen Trivialität zu belassen“³⁵, denn die Armseeligkeit dieser Fetzen und das Pathos der Kunst müssen sich, so Jelinek, die Waage halten.³⁶ Diese Methode praktiziert sie auch in der *Winterreise*. Bei zwei Beispielen handelt es sich um öffentlich gewordene Skandalakte, um Medienereignisse, um Verbrechen. Das eine Beispiel (Szene 3) betrifft die österreichische Bank Hypo Group Alpe Adria (HGAA), die verschiedener schwerer Finanzverbrechen angeklagt ist und gegen die mittlerweile in mehreren Ländern ermittelt wird. Insbesondere der Verkauf der Bank an die Bayerische Landesbank im Jahr 2007 steht unter Verdacht von massiven Insider-Geschäften.

Die Finanzkrise hat grundsätzlich offenbart, dass es systematische und strukturierte Finanzverbrechen gibt, die vom Rechtssystem bislang weitgehend nicht erfasst sind, was einer haltlosen Kriminalität Vorschub leistet. Jelinek bezieht sich bei dem Fall mittels Zitaten auf das zweite Gedicht des Liederzyklus, *Die Wetterfahne*, in dem auf den finanziellen Status einer Braut verwiesen wird, die für den Wanderer wohl nicht erschwinglich war („Was fragen sie nach meinen Schmerzen? / Ihr Kind ist eine reiche Braut.“³⁷). Ökonomie und Machenschaf-

ten von Börsengeschäften werden von Jelinek, mit Bezug auf den konkreten Fall der HGAA, „familiarisiert“: „Diese Braut soll an die Börse [...] ? Damit sie geheiratet wird von der größeren Bank [...]. Sie hat all ihre Kinder verschwiegen, der Finanz hat sie sie verschwiegen, dem Bräutigam hat sie sie verschwiegen [...]“. (Wi, S. 14 u. 16) Indem Jelinek die Machenschaften in der Finanzwelt im Diskurs von Ehelichung und Reproduktion (Tochterfirma) beschreibt und damit an die altbekannte Unterdrückung und Ökonomisierung des Frauenkörpers anknüpft (Frauenkauf, Frauentausch), erfahren hier die alten Befunde über den Umgang mit dem Frauenkörper eine Aktualisierung in der Deutung des Umgangs mit dem Börsenkapital. Die Wirtschaftskritik im Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2009)³⁸ findet hier ihre Fortsetzung.

Zweites Beispiel ist der Fall Kampusch (Szene 4). Natascha Kampusch wurde im Alter von zehn Jahren entführt und dann achteinhalb Jahre (1998-2006) in einem Keller gefangengehalten. Im Alter von 18 Jahren konnte sie aus dem Verlies fliehen. Bei ihren folgenden TV-Auftritten bekundete sie eine außergewöhnliche Intelligenz und Sprachgewandtheit. 2008 erhielt sie eine eigene Talkshow im österreichischen Fernsehsender Puls 4, die nach drei Folgen wieder eingestellt wurde (*Natascha Kampusch trifft*). Jelineks Kampusch-Szene ist als Wir-Rede verfasst. Dieses Wir beseitigt Kampusch noch einmal, indem es ihr – mit Bezug auf den riesigen Medienhype um sie nach ihrer Befreiung – jegliche Daseinsberechtigung im Rampenlicht abspricht: „Wieso kommt die ins Fernsehen, wo doch eigentlich wir hingehören?“ (Wi, S. 40) „Ihr Sprechen [...] gilt nicht. Bei uns gilt es nicht. [...] Wir sind zu Hause, wir kennen uns hier aus. Bei uns ist sie im Out, die junge Frau.“ (Wi, S. 44)

Über mehrere Seiten hinweg sucht dieses Wir die öffentlich-diskursiven Spuren der Opfergeschichte zu löschen. Jelinek bringt also nicht Kampusch selbst als Figur zum Sprechen, und sie imaginiert auch nicht die Schrecken des Gefangenenlebens, sondern sie setzt ein restauratives Kollektiv in Szene, das den Radius des Kampusch-Lebens nach der Befreiung erneut zu beschneiden sucht. Diese Wir-Rede, die also nicht die Gefangenschaft, sondern vielmehr das Wiederauftauchen von Kampusch geißelt, erweist sich als exzellente literarische Strategie, ermöglicht sie doch einen besonders unerbittlichen, radikalen Fokus auf den Fall.

Die beiden Fall-Beispiele ergänzen sich in ihrem Individual- bzw. Systemcharakter: Im Fall Kampusch hat ein Individuum (Priklopil) den Lebensweg eines anderen Individuums (Kampusch) verunmöglicht, eine Art lebenslange Verunmöglichung, die sich auch nach der Befreiung fortsetzt, wie Kampusch selbst treffend formuliert: „Ich werde einfach geächtet. Ich bin für mein Leben geächtet. Das heißt, ich hab einen Stempel auf der Stirn, wo drauf steht: Gewaltopfer. Es wird mir nie oder selten jemand wertfrei begegnen können.“³⁹ Im Fall der HGAA handelt es sich um Verbrechen, die vom Finanzsektor strukturell begünstigt werden und die auf betrugsgeliteter, strukturierter Verantwortungslosigkeit basieren⁴⁰, Verbrechen, die den Wohlstand und die Stabilität einer Gesellschaft gefährden und sich in anonymer Weise auf verschiedene Lebenswege auswirken. Solche Verbrechen sind nicht neu, doch der entsprechende öffentliche Diskurs ist neu. Jelinek greift ihn auf, sie lädt ihn auf und bringt ihn als eine Signatur der Zeit zur Erscheinung, die ihren Teil zu aktuellen Entwurzelungen beiträgt.

Ich, Wir und die Autorinnenfigur

Seit den 1990er Jahren dominiert in Jelineks Theatertexten die Wir-Rede. In jüngster Zeit ist jedoch zu beobachten, dass einzelne Figuren vermehrt „Ich“ sagen.⁴¹ In der *Winterreise* besteht ein Nebeneinander von Ich- und Wir-Sagen, quantitativ allerdings überwiegen die von Wanderfiguren gesprochenen Ich-Szenen, und deren Ich-Sagen ist wohl begründet: Sie haben kaum mehr Teil an einem Kollektividiskurs, sie sind nicht mehr integriert in die Sprache anderer, sie sind vertrieben aus diskursiver Zugehörigkeit. Wie solche Zugehörigkeit hergestellt wird, führt eine antipodische Wir-Szene (Szene 5) vor, in der es um die Konstituierung des kollektiven restaurativen Wir-Sagens geht: „Wir sind immer oben, wir schwimmen immer oben, wir sind geschickt darin, immer oben zu bleiben [...]“ (Wi, S. 50) „Wir sind Umgebung geworden. Wir sind unsere Umgebung. Wir sind Zugehörigkeit zu uns.“ (Wi, S. 54) Aber auch dieses Wir ist nicht gänzlich gefeit vor Einbruchstellen.

Interessant sind insbesondere diejenigen Passagen, in denen ein Wir in eine Ich-Rede eindringt und dort danach trachtet, dem Ich das Reden abzujagen. Wie eingangs erwähnt, weist die Vater-Szene einen solchen Kampf auf, wenn Mutter und Tochter plötzlich in Form eines Zwischenspiels als ein „Wir“ auf den Plan treten und dem Vertriebenen die Rede streitig machen. Immerhin gewinnt der Vater seine Rede zurück.⁴²

Auch in der letzten Szene nimmt ein solches Wir dem Ich das Wort weg, doch hier gelingt dem Ich die Rückgewinnung des Wortes nicht mehr. Das sprechende Ich ist in dieser Szene eine namenlose Autorin, und zwar in Anlehnung an den Leiermann des Prätextes. Auf seiner letzten Station begegnet der Müllersche Wanderer einem Leiermann, den keiner hören und sehen mag, einzig der Wanderer spricht ihn an:

Wunderlicher Alter,
soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
deine Leier drehn?⁴³

Mit dieser Frage endet der Zyklus. – Die Kunst, der keiner lauscht, als letzter Zufluchtsort? Oder als Verkünderin des Todes?

Wie der Prätext, so mündet auch Jelineks Version in eine solch poetologische Szene, zum wiederholten Male – wie etwa im *Sportstück* (1998) oder in *Das Werk* (2002) – lässt Jelinek also auch hier eine Autorinnenfigur auftreten. Deren letzte Worte sind der Unerhörtheit ihrer Stimme geweiht:

Keiner hört mir mehr zu, das ist mir natürlich bewußt. Aber ich komm immer wieder mit der gleichen alten Leier an. Ich möchte so gern noch leben! Alle übertönen mich [...] mein Leiern, mein endloses Geseire, mein Geleiere. Das weiß ich eh. Das weiß ich. Ich weiß, daß Sie das schon nicht mehr hören können, Sie haben es mir ja oft genug gesagt, aber ich kann halt nichts anderes. Soll ich etwa auch Schifahren? [...] Keinen interessiert, was ich gut verstehen kann. Ich kanns ja selbst nicht mehr hören, vielen Dank. (Wi, S. 117-118)

Aber damit ist noch nicht Schluss. Denn nun tritt auch hier ein Wir auf den Plan, das das Stück fertig spricht. Es ist das Wir derjenigen, die die Leier nicht mehr hören können: „Willst vielleicht zu unseren Liedern deine Leier drehn, wunderliche Alte?“ (Wi, S. 119) Dieses Wir preist die Musik aus den Pistenlautsprechern und entwirft ein Bild der Autorin, die bei lebendigem Leibe langsam ins Eis einbricht und unter diesem im kalten Wasser versinkt, wo sie immer noch spricht und spricht, nur kann keiner sie mehr hören. Dieses Bild überhöht die Vernichtung der Autorin, und gerade in solcher Überhöhung offenbart es gleichzeitig auch seinen sarkastischen Spielcharakter. Jelinek hat eine Präferenz für die Inszenierung solcher Autorinnenfiguren, das zeigen verschiedene Texte aus den letzten Jahren, und die Theaterregisseure versehen diese Figuren auf der Bühne gern mit Attributen der Autorin Elfriede Jelinek selbst, wie etwa einer entsprechenden Perücke.⁴⁴

Aufhorchen lässt die Analogie zwischen dem Finale von Jelineks *Winterreise* und dem Finale von Bachmanns *Malina* (1971): Auch dort verschwindet das weibliche Ich kurz vor dem Ende (in der Wand), auch dort hört es auf zu sprechen, worauf der männliche Erzähler Malina den Roman fertig spricht. Bei dieser Konstruktion gehe es, so Bachmann vor vier Jahrzehnten, um die Gewinnung der Stimme Malinas, um die Gewinnung der männlichen Erzählposition.⁴⁵ In der *Winterreise* kehrt diese Figuration auf der Oberfläche wieder, wo sie überspannt und stilisiert wird. Jelinek treibt sie an einen Ort, an dem sie zugleich unreal und doch nicht unglaubwürdig erscheint, Jelinek treibt sie, ohne sie aufzulösen, in grelles Theaterlicht, in eine flirrende Dimension zwischen Spiel und Schmerz (die Autorinnenfigur unter Eis). Und so ist diese Figuration, auf offene, anfällige, prekäre Weise, aufgehoben in der Community aller anderen nichtsgewissen Wanderfiguren dieser *Winterreise*.

Anmerkungen

- 1 Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbek: Rowohlt 2011, S. 73-104. Zitiert im Folgenden mit der Signale Wi.
- 2 Vgl.: *Der Wanderer* (1816). Text von Georg Philipp Schmidt. Vgl. auch Jelineks Texte zu ihrem Vater: Jelinek, Elfriede: *oh mein Papa*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fpapa.htm> (9.8.2010); Jelinek, Elfriede: *Im Reich der Vergangenheit*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fpapache.htm> (9.8.2010).
- 3 Vgl. dazu das 1. Gedicht des Zyklus (*Gute Nacht*): Müller, Wilhelm: *Winterreise. damals - heute*. Wien: Edition Doppelpunkt 1998, unpag.
- 4 Frank, Manfred: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 130.
- 5 Dieser Boom fand 1978 einen ersten Höhepunkt in etlichen Produktionen zum 150. Todestag Schuberts und setzte sich fort in den Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag 1997.
- 6 Die kompositorische Auseinandersetzung mit Schubert seit Ende der 1960er Jahre sorgte für eine fundamentale Neubewertung des Komponisten. Vgl.: Nonnenmann, Rainer: *Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*. Bd. 1. Wilhelmshaven: Noetzel 2006, S. 26.
- 7 Bildende Kunst: Wassermann, Janet I.: *Winterreise in the Visual Arts*. <http://www.schubertsocietyusa.org/documents/ArtistInventory.pdf> (19.8.2010); Filme: Klaus Voswinckel: *Winterreise - Schubert in Sibirien*, 2005; Hans Steinbichler: *Winterreise*, 2006; Sarah Scott: *Die Winterreise*, 2009; Theater: u.a.: Herbert Wernicke: *Schuberts Winterreise*, Theater Basel 1996; Oliver Herrmann: *Winterreise*, Ruhr Triennale 2002; Dietmar Kobbolt: *Die Winterreise*, Kölner Studiobühne 2005; Barbara Abend: *Schuberts Winterreise - eine Spurensuche*, Theater im Palais Berlin 2008; ARBOS: *Die Winterreise*, Wien, Salzburg, Villach 2008/09 (Theaterfestival für Gehörlosentheater); *Die Winterreise - tänzerische Paraphrase zu Schuberts Opus 89*, Landestheater Hagen u.a. 2009; Oleg Myrzak: *Szenisches Projekt „Die Winterreise“*, Brandenburger Theater 2010; Daniel Goldin: *Winterreise*, Städtische Bühnen Münster, 2003-2010; Hans Henning Paar: *Die Winterreise. Tanztheater*, Staatstheater München 2010.
- 8 Literatur: u.a.: Pastior, Oskar: *Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller*. Basel: Engeler 1997; Rühm, Gerhard: *Die Winterreise dahinterweise*. Klagenfurt: Ritter 1991; Braun, Meinrad: *Winterreise. Roman aus dem Jahr 1953*. Frankfurt am Main: Dielmann 2006; Bick, Martina (Hg.): *Die Winterreise. 24 melancholische Geschichten zu Franz Schuberts Liederzyklus nach den Gedichten von Wilhelm Müller, mit Bildern von Stefanie Roth*. Hildesheim: Gerstenberg 2004; Tielsch, Ilse: *Eine Winterreise*. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 1999; Härtling, Peter: *Melchinger Winterreise. Stationen für die Erinnerung*. Stuttgart: Radius 1998; Wolff, Fritz: *Winterreise. Erzählung*. Hannover: Privus 1990; Neuwirth, Arnulf: *Winterreise*. Wien: Radschin 1984; Roth, Gerhard: *Winterreise*. Frankfurt am Main: Fischer 1978; Kupsch, Joachim: *Winterreise. Ein Schubert-Roman*. Berlin: Henschel 1967.
- 9 *Klage* (für Sopran und Klavier), 1965; *meine liebe* (für Sopran und Klavier), 1966; *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot* (für Tenor und Cembalo), 1966. Die beiden erstgenannten Lieder sind auf der dem folgenden Band beiliegenden DVD enthalten: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3). Diese drei Lieder, zur gleichen Zeit entstanden und von einer 20-jährigen in Zwölftechnik komponiert, bieten viel zu wenig Anhaltspunkte, um etwas Verlässliches

- über Jelineks Potenzial als Komponistin zu sagen. Irene Suchy suggeriert in ihrem Aufsatz *Die Komponistin Elfriede Jelinek* auf unangenehme Weise, dass sich Jelinek nicht aus Kompetenzgründen für eine Schriftstellerkarriere entschieden habe, sondern weil sie in diesem Metier als Frau die besseren Chancen gehabt habe (Vgl.: Suchy, Irene: *Die Komponistin Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*, S. 377-387).
- 10 Vgl.: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Elfriede_Jelineks_Libretti_f%C3%BCr_Oper_und_Ballett (19.8.2010).
 - 11 Siehe die Produktionen: *Elfi und Andi*, UA Wittener Tage für neue Kammermusik 1997; *Bählamms Fest*, UA Wiener Festwochen 1999; *Der Tod und das Mädchen II*, UA Expo Hannover 2000; *Lost Highway* (nach dem gleichnamigen Film von David Lynch), UA Helmut-Liste Halle Graz 2003. Neuwirth hat darüber hinaus weitere Texte Jelineks vertont. Vgl.: Janke, Pia: *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen. Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*, S. 410-422.
 - 12 Dreyer, Matthias: *Man muss sogar immer scheitern, wenn man denkt*. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks *Der Tod und das Mädchen I-III*, 2002.
 - 13 Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek: Rowohlt 1999, S. 86.
 - 14 Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen* (1997). In: Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. Die Zeit flieht*. Salzburg: Tartin 2005, S. 8.
 - 15 Jelinek, Elfriede: *nicht bei sich und doch zu hause*. In: Jelinek, Elfriede / Landes, Brigitte (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. München: Goldmann 1998, S. 13.
 - 16 Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen* (1997), S. 6; und: Jelinek, Elfriede: *nicht bei sich und doch zu hause*, S. 14-15.
 - 17 Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen* (1997), S. 8.
 - 18 Müller, Wilhelm: *Winterreise. damals – heute*, unpag.
 - 19 Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen* (1997), S. 9; Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, S. 86; Schubert, „[...] der, was er auch sagte, nie sich selbst gemeint hat [...]“; Jelinek, Elfriede: *nicht bei sich und doch zu hause*. In: Jelinek, Elfriede / Landes, Brigitte (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, S. 14: „Dichter, die, wenn sie ich sagen, nicht sich selbst meinen [...]“.
 - 20 Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen* (1997), S. 8. Von Relevanz sind auch weitere Ausführungen Jelineks darüber, dass Musik einen fremd macht, und dass das auch für das eigene Musikmachen gilt. Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*. In: Jelinek, Elfriede / Landes, Brigitte (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, S. 24.
 - 21 Zum Schubert-Zitat bei Jelinek vgl.: Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu *Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft*. In: Melzer, Gerhard (Hg.): *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Wien: Sonderzahl 2003, S. 173-187, S. 178; sowie: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*. In: Ebd., S. 189-207, S. 194-195.
 - 22 In der Fassung Jelineks nimmt die altergebrachte Prinzessin an aktuellen Diskursen teil. Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003, S. 41-61. Vgl. dazu auch: Pye, Gillian / Donovan, Siobhán: „Schreiben und Komponieren“. *Elfriede Jelinek's Rosamunde*. In: *Austrian Studies* 17 (2009), S. 179-193.
 - 23 Das ursprüngliche Libretto von Theodor Körner stellt einen Soldaten der

- napoleonischen Befreiungskriege ins Zentrum, der von seiner Desertierungsgeschichte eingeholt wird. In der Fassung von Dische/Jelinek geht es um den Germanisten Schneider, einen ehemals hochrangigen SS-Offizier, der sich 1946 für tot erklären ließ und es in seinem zweiten Leben unter dem Namen Schwerte in den 1970er Jahren bis zum Rektor der Universität Aachen brachte. Der Fall wurde 1995 publik. Vgl. die noch unaufgeführte Textfassung auf der Homepage von Elfriede Jelinek: Jelinek, Elfriede: *Der tausendjährige Posten oder Der Germanist*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fposten.htm> (19.8.2010). Zur Neufassung vgl.: Janke, Pia: „Alle wussten es“. *Das Singspiel „Der tausendjährige Posten oder Der Germanist“*. Irene Dische (Berlin) im Gespräch mit Pia Janke. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen, S. 388-400.
- 24 Reiter, Wolfgang: „Ich sage nur Lady Di.“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihre „Prinzessinnendramen“*. In: Programmheft des Schauspiel Hannover zu Elfriede Jelineks *Der Tod und das Mädchen III*. Rosamunde, 2002.
- 25 Carp, Stefanie: „Das katastrophalste Ereignis der zweiten Republik.“ In: *Theater der Zeit* 5/1996, S. 90.
- 26 Gürtler, Christa: *Nachwort. Die Nichtgewissheit der Kunst*. In: Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. Die Zeit flieht*, S. 30.
- 27 Vgl.: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*, S. 190.
- 28 Reiter, Wolfgang: „Ich sage nur Lady Di.“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihre „Prinzessinnendramen“*.
- 29 Vgl.: Schenkermayr, Christian: „Wer spricht aus diesen Texten?“ *Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenkermayr*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen, S. 146-151.
- 30 Insbesondere die Eröffnungsszene kreist um das „schwarze Loch der Zeit, die nur das Vorüber kennt.“ (Wi, S. 12) Zur „Zeit“ vgl. insbesondere: Ebd., S. 7-12, 27-28, 40, 81. Im Gegensatz zu den draußen herumirrenden Ich-Figuren sucht das restaurative Wir der Szenen 4 und 5 die Zeit zu beherrschen: Vgl.: Ebd., S. 46, 54-55.
- 31 Müller, Wilhelm: *Winterreise. damals – heute*, unpag.
- 32 Vgl.: Ebd.
- 33 Vgl.: Ebd.
- 34 Am deutlichsten im Theatertext *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999). Die Titel der einzelnen Teile – *Die Erbkönigin, Der Tod und das Mädchen* und *Der Wanderer* – sind Schubert-Liedern entnommen. Ähnlich wie in der *Winterreise* präsentiert Jelinek auch in *Macht nichts* Szenarien, in denen die Schubert-Lieder präfigurativ aufscheinen.
- 35 Reiter, Wolfgang: „Ich sage nur Lady Di.“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihre „Prinzessinnendramen“*.
- 36 Vgl.: Ebd.
- 37 Müller, Wilhelm: *Winterreise damals – heute*, unpag.
- 38 In dem Stück greift Jelinek den Finanzskandal der Meinel Bank sowie denjenigen der Gewerkschaftsbank BAWAG auf, die sich mit Arbeiterpensionen verspekuliert und Bilanzfälschungen präsentiert hatte.
- 39 O-Ton Natascha Kampusch in der Sendung: *Natascha Kampusch. 3096 Tage Gefangenschaft*. Ein Film von Peter Reichard und Alina Teodorescu, ARD 25.10.2010. Vgl. auch: Kampusch, Natascha: *3096 Tage*. Berlin: List 2010. Die Dokumentation wird von Jelinek am Ende des Textes als Quelle angegeben. Vgl. auch Jelineks Text zum „Fall Fritzl“ in Amstetten: Jelinek, Elfriede: *Im Verlassenen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/famstet.htm> (5.10.2010).
- 40 Vgl.: Honegger, Claudia / Neckel, Sigward / Magnin, Chantal: *Strukturierte Verantwortungslosigkeit. Berichte aus der Bankenwelt*. Berlin: Suhrkamp 2010. (Mit einem Abdruck des Epilogs von Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns*, 2009).

- 41 Vgl. zu diesem Befund das Gespräch zwischen Christian Schenkermayr und dem Dramaturgen Tilman Raabke: Schenkermayr benennt die Tendenz angesichts des Stücks *Ulrike Maria Stuart* (2006), in dem Jelinek Ulrike Meinhof und Maria Stuart einander überlagert. Raabke sieht die Tendenz inhaltlich, nämlich im Verlust der RAF zur Basis begründet. Vgl.: Schenkermayr, Christian: „*Wer spricht aus diesen Texten?*“ *Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenkermayr*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*, S. 146-151, S. 148.
- 42 Vgl. den Übergang des Ich-Sagens zum Wir-Sagen und umgekehrt: Wi, S. 88 und 95.
- 43 Müller, Wilhelm: *Winterreise. damals – heute*, unpag.
- 44 Peter Clar hat gezeigt, dass Jelinek mit diesen Autorinnenfiguren die Deutungsinstanz des Autors demontiert, indem die Uneindeutigkeiten der Texte durch diese Figuren keineswegs geklärt, sondern vielmehr noch verstärkt werden. Vgl.: Clar, Peter: „*Was bleibt ist fort*“ – *Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen*. <http://www.univie.ac.at/jelinetz/images/f/f9/Clar.pdf> (19.8.2010).
- 45 Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München: Piper 1983, S. 95.