

...weitere Gedanken aus musikwissenschaftlicher Perspektive

Der Einschätzung, dass Jelinek weniger als „Komikerin“, denn als „Satirikerin“ zu bezeichnen wäre, ist durchaus zuzustimmen. Allerdings lohnt aus musikwissenschaftlicher Sicht dennoch ein weiterer Blick, denn es finden sich nicht nur Bezüge zur Musiksatire bei Jelinek, sondern auch zu verwandten Phänomenen wie musiktheatraler Komik und auch zu musikalischen Satz- oder Formelementen, die das Komische als kompositorisches Prinzip verwenden (Scherzo¹, Humoresque).

Komik und Musik können sich auf verschiedenen Ebenen begegnen (und die folgenden Überlegungen erheben dabei keinerlei Anspruch darauf, dies systematisch zu erfassen). In großer Fülle und langer Tradition sind etwa musiktheatrale Formen der Komik auffindbar: Stegreiftheater, Pantomimen, Commedia dell'arte, dann auch opera buffa, farsa, melodramma giocoso, opera ridicola, musical comedy, komische Oper, Operette u.v.a. – allein die Namensvielfalt im Musiktheater verweist auf eine weite, regional-/national spezifische Kultur des Komischen auf der Musiktheaterbühne. Komik wird hier (neben der Textebene) vor allem performativ und musikalisch umgesetzt, indem verschiedene Spielprinzipien ausgereizt², musikästhetische Elemente wie Distanz/Brechung eingeführt oder Bühnenfiguren verwendet werden, die in ihrem Bühnenhandeln (musikalisch-kompositorisch, textlich oder szenisch) karikiert oder ironisiert werden. So groß die Vielfalt, so unmittelbar einleuchtend ist eine Gemeinsamkeit: Komik ist im Musiktheater immer ein gesamttheatrales, performatives, künsteübergreifendes Ereignis. Diese Beobachtung scheint mir für Jelinek nicht unerheblich.

Eine weitere Ebene des Komischen ist die Musiksatire, die nicht nur „die Bloßstellung menschlicher Schwächen und Laster und nicht nur um gesellschaftliche Mängel“³ zum Gegenstand hat (z.B. Kritik an musikalischen Institutionen, Berufsgruppen u.a.), „sondern um künstlerische Grundprobleme“⁴ (darin dann der Musikkritik ähnlich). Musiksatire kann dabei verschiedene Formen und Medialitäten einnehmen: von vertonten Spottgedichten über komponierte Satiren (etwa *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28 (1925) von Arnold Schönberg, in denen er kompositorische Zeitphänomene verspottet), die ein musikalisches Phänomen mit Mitteln der Übertreibung kommentieren, bis hin zu Texten (etwa literarischen Musiksatiren), Visuellem (etwa Karikaturen⁵) und plurimedialen Formen (Film etc.).

Musiksatire arbeitet dabei „mit den Mitteln der scherzhaften Parodie: mit der übertreibenden Nachahmung von Texten, Begebenheiten, Verhältnissen, berufstypischen ‚Charakteren‘ und Umgangsformen, sie ist eine Art literarische Karikatur mit Wirkungsabsicht.“⁶ Der Begriff Parodie wird hier freilich im allgemeinen Sprachgebrauch verstanden, nicht im Sinne der Parodie als musikwissenschaftlichem Fachbegriff.⁷

Die Stoßrichtung der Satire kann sich (musikimmanent) „von oben nach unten“ wenden – Wissende -> Unwissende, Kenner -> Nicht-Kenner – was etwa Satiren von „einfachen Musikern“ oder ästhetischer Simplizität aufgreifen, oder (außermusikalisch) „von unten nach oben“, was sich beispielhaft an zahlreichen Figurenkonstellationen der *opera buffa* ablesen lässt (Mozarts *Figaro* etwa). Nach 1800 gewann darüber hinaus der Musikbetrieb selbst an satirischem Potential: Das Virtuositentum, ein aufblühendes Konzert- und Opernwesen, diverse Publika, aber auch die kulturpolitischen bzw. ästhetischen Lagerbildungen (nationale Schulen, Streit um die Neudeutsche Schule etc.) boten zahlreiche Anlässe für Musiksatiren: „Die unbedingte Anhängerschaft einem Beethoven, Liszt oder Wagner gegenüber und der ganze Virtuosenrummel wiesen groteske Züge auf, die mehr noch die Zeichner als die Literaten herausforderten: Das 19. Jh. ist eine große Zeit der musikbezogenen Karikatur. Da alles ins Gigantische gewachsen war – das Orchester, das Publikum, das Fest, die Kunsttempel –, bedurfte es kaum noch der übertreibenden Verzerrung. Eine Reportage schon konnte als Satire wirken.“⁸ Hieran knüpft Jelinek unmittelbar an, etwa wenn sie in *Clara S.* (1981) den Zwangs- und Disziplinierungscharakter, die dem Hype um Virtuosen zu Grunde lag, ausstellt, oder wenn sie in *Die Klavierspielerin* (1983) das manische Umkreisen der musikalischen Perfektion als Pervertierung des Ziels beschreibt. In diesem Sinne steht Jelinek mit einigen ihrer Texte in der Tradition der Musiksatire, in der – etwa auch in Romanen wie *Doktor Faustus* (Thomas Mann) oder *Der Untergang* (Thomas Bernhard) – „Eigentümlichkeiten des modernen Musiklebens“⁹ satirisch aufgegriffen werden.

Interessant ist abschließend, dass Musik-Begriffe, die Musik und Komik in einer spezifischen Art und Weise zusammendenken, von Jelinek entweder aufgegriffen werden oder deren ästhetisch(-kompositorisch)er Zusammenhang in ihren Texten eine gewisse Rolle zu spielen scheint. Das betrifft zum einen den terminus technicus Scherzo. Dieser – bei aller historischen Veränderungen¹⁰ – lässt sich sowohl als Satzform (innerhalb einer zyklischen Satzanlage, seit Joseph Haydn), aber auch als musikalischer Charakter fassen, bei dem dann die Artikulation eine wesentliche Rolle spielt (z.B. bei Koch/1800: „Scherzo, Scherzando, scherzhaft. Dieser Charakter eines Tonstückes verlangt bey dem Vortrage mehr Rundung in der Ausführung der

Notenfiguren, als Nachdruck [...] und mehr abgestoßene, als aneinander geschleifte Noten, Sp. 1296). Der Hinweis auf den Begriff Scherzo ist wiederum nicht nur (etwa auf Schuberts Scherzo-Sätze bezogen) intertextuell bedeutsam, sondern auch deshalb, weil am Beispiel des Scherzo unmittelbar erkennbar wird, dass kompositorischer Satz und Interpretation gleichwertig als bedeutungstragende Schicht zu verstehen sind. Dies überträgt Jelinek ins Literarische. In diesem Sinne ist sowohl die *Funktion* des Interpreten (bzw. des Interpretierens) in Jelineks *Klavierspielerin* interessant als auch die immer wieder entlang musikalischer Interpretation ausformulierten Analogien zu Berührung/Sexualität bzw. zu Konvention/Individualität.

Es folgt ein knapper Hinweis auf den Begriff der Humoreske. Diese wurde um 1810 in den deutschen Sprachgebrauch eingeführt, avancierte rasch (als literarische Humoreske) zu einem populären, biedermeierlichen Erzähltypus, und wurde 1839 durch Robert Schumann¹¹ erstmals in die Musik übertragen (Schumann, *Humoreske* op. 20). In der Nachfolge Schumanns spielte die Humoreske eine wichtige Rolle (mehr als 200 Werke dieses Titels gelten als gesichert), nicht nur als Titel für Charakterstücke aller Art (darunter von Tschaikowsky, Grieg, Dvorák, Gade etc.), sondern auch als „Tonfall“, wie ihn dann vor allem Gustav Mahler verstand: Mehrfach hatte Mahler geplant, Kompositionen mit dem Titel „Humoreske“ zu versehen (Wunderhornlieder, 4. Sinfonie), wobei für ihn die der musikalische Charakter der Humoreske nah an die Groteske und Ironie¹² heranreichte (vgl. etwa den „Todtenmarsch in Callots Manier“ aus der 1. Sinfonie – hier auch in Anlehnung an E.T.A. Hoffmann). Mahler setzte diesen musikalischen Charakter vor allem mit schroffen Brüchen, „schneidenden Kontrasten“ und immer dem Blick auf die Tragik des (geschundenen) Individuums, die „ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt“¹³. Damit vermischt sich im Begriff und der ästhetischen Konzeption der Humoreske für Mahler der Blick auf den leidenden Menschen mit Gesellschaftskritik. Ästhetisch knüpft Mahler dabei auch an Komponisten wie Schubert an, die – etwa in der *Winterreise* – mit Kontrasten arbeiten, ohne dass dort schon von Groteske die Rede sein müsste („Leiermann“). Der Bogen aber scheint sich bei Jelinek genau hierüber zu spannen: Jelineks intertextuelle Bezüge zu Schubert, Mahler u.a. greifen nicht nur inhaltlich Kompositionen auf, die mit der skizzierten Idee der (musikalischen) Humoreske in Verbindung stehen, sondern auch die ästhetischen Mittel (s. die Ausführungen bei Dagmar von Hoff¹⁴), wie sie bei der Groteske bei Mahler zu finden sind.

Anmerkungen

¹ Zur Definition des Scherzo in der Musik vgl.: Steinbeck, Wolfram: *Scherzo*. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www-1mgg-2online-1com-1004790t5003c.han.onb.ac.at/mgg/stable/14844> (9.4.2018).

² Vgl.: Schraffl, Ingrid: *Opera buffa und Spielkultur: Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau 2014.

³ Braun, Werner: *Musiksatire*. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www-1mgg-2online-1com-1004790t5002c.han.onb.ac.at/mgg/stable/14840> (9.4.2018).

⁴ Ebd.

⁵ Vgl.: Unsel, Melanie (Hg.): *Delights of Harmony. James Gillray als Karikaturist der englischen Musikkultur um 1800*. Wien: Böhlau 2017.

⁶ Braun, Werner: *Musiksatire*.

⁷ „Unter Parodie (von griech. παρῳδία, Neben- oder besser Gegengesang) versteht die Musikwissenschaft im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften nicht die komische Veränderung geistiger Aussagen unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform, sondern die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d.h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neugeprägt wird. Die musikwissenschaftliche Begriffsbildung nähert sich damit stärker als der übliche Sprachgebrauch der ursprünglichen antiken Terminologie, in der am Ende des 5. Jh. parodia offenbar die Auflösung der μουσική in Literatur und Musik im modernen Sinn der Begriffe, also die Lösung der Musik vom Wort, die Übertragbarkeit von Melodien und die Komposition von Melodien nach älteren Vorbildern bezeichnet (der deutlichste literarische Beleg bei Quintilian, 9,2, 35: ‚quod nomen ductum a canticis ad aliorum [canticorum] similitudinem modulatis‘). Die Begriffsbildung im Sinne der komischen Parodie ist demgegenüber sekundär.“ (Dadelsen, Georg von: *Parodie und Kontrafaktur*. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www-1mgg-2online-1com-1004790t50006.han.onb.ac.at/mgg/stable/14062> (9.4.2018).

⁸ Braun, Werner: *Musiksatire*.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Anm. 1.

¹¹ In Robert Schumanns Davidsbund ist in diesem Sinne auch eine Juvenal-Figur zu finden, allerdings gehört diese nicht zu den alter ego-Figuren von Schumann selbst und spielt in der Davidsbund-Konzeption nur eine untergeordnete Rolle.

¹² Es ist – angesichts des asemantischen Charakters von Musik durchaus umstritten, ob Musik (ohne Text) ironisch sein könne. Diese Diskussion sei hier nicht geführt, wichtig scheint mir allerdings darauf hinzuweisen, dass KomponistInnenen nach 1945 verstärkt für ein ironisches Potential von Musik plädiert haben.

¹³ Gustav Mahler. Zit. n.: Floros, Constantin: *Gustav Mahler*. Bd. 3: Die Symphonien. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, S. 37. Dort finden sich auch weitere Gedanken zur Groteske bei Mahler.

¹⁴ Hoff, Dagmar von: *Die Satirikerin Elfriede Jelinek*.

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfv/PDF-Downloads/Komik_-_von_Hoff-Beitrag.pdf (16.4.2018).