

Musik als (sexueller) Übergriff

Gewalt und Musik in *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek

Eine der Konstanten in Elfriede Jelineks Texten ist die performative Dekonstruktion mythenbildender Diskurse: Trivialmythen der modernen Gesellschaft werden mit den von ihnen verdeckten patriarchalen und kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen und Gewaltstrukturen konfrontiert.¹ Es werden nicht nur die mythenbildenden Diskurse sondern auch die Rolle unterschiedlichster Medien „von der Fernsehwerbung bis zur klassischen Literatur“ herausgestellt.² Damit ist in Jelineks Texten Gewalt Thema und Mittel der Dekonstruktion zugleich: Die strukturelle und kulturelle Gewalt herrschender Diskurse wird als direkte Gewalt³ dargestellt und somit performativ sichtbar gemacht.

Auch *Die Klavierspielerin* (1983) kreist auf eine provozierende Weise um Körperlichkeit, Gewalt, Sexualität. Erika Kohuts destruktiv symbiotische Beziehung zu ihrer Mutter sowie das Scheitern der sexuellen Affäre mit ihrem Klavierschüler Walter Klemmer sind wiederholt mit den Theorien Lacans gedeutet worden.⁴ Familiäre wie sexuellen Beziehungen werden als Machtinteressen dekonstruiert. Aber darüber hinaus lässt die metonymische und metaphorische Verbindung von direkter Gewalt und Musik in der *Klavierspielerin* Musik als Medium struktureller und kultureller Gewalt erscheinen. Die gewaltsame Darstellung der Musik in diesem Roman ist also weder rein autobiographisch begründet,⁵ noch ist sie eine beliebig ausgewählte „Chiffre des sozialen Dramas“⁶, eine der „Formeln des kulturellen Repräsentationssystems“⁷,

¹ Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzner 1995.

² Gürtler, Christa: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität“. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 2005², 120–134, 120.

³ Zum Verhältnis von direkter, struktureller kultureller Gewalt, siehe Galtung, Johan: *Violence: Direct, Structural and Cultural*. In: Fischer, Dietrich; Galtung, Johan: Johan Galtung: Pioneer of Peace Research. Heidelberg: Springer 2013 (E-book), S. 35-40.

⁴ Siehe u.a. Arteel, Inge: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“: stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde, 1991.

⁵ In der Literaturkritik wurde der Roman häufig als „autobiographical piece written for therapeutic purposes“ betrachtet. Riemer, Willy. *Michael Haneke, „The piano teacher“: repertoires of power and desire*. In Piccolruaz Konzett, Matthias / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hg.) *Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007, S. 270–284, S. 271.

⁶ Baier, Lothar: *Abgerichtet, sich selbst zu zerstören*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek: Dossier 2*. Graz: Droschl, 1983, S. 208–211, S. 211.

⁷ Liebbrand, Claudia. *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 5* (2006), S. 25–49, S. 27.

deren „barbarische Kehrseite“ Jelinek herausstellt.⁸ Die Dekonstruktion des Mythos Musik soll im Folgenden eingehender betrachtet werden. Zwar ist die Verbindung von Gewalt und Musik nicht nur bei Jelinek zu finden; sie ist ein wiederkehrender transmedialer Topos – der gleichzeitig in der Rezeption immer wieder Befremden hervorruft.⁹ Aber gerade weil Jelinek die Verbindung Musik und Gewalt nicht nur ausnutzt sondern bewusst dekonstruiert, eignet sich *Die Klavierspielerin* für eine Untersuchung der Rolle der Musik im Nexus Gewalt / Sexualität. Anders als in direkter Kombination von Musik mit Schlachtszenen im Film kann in einem literarischen Text die Verbindung nur durch intermediale Bezüge¹⁰ zum Medium Musik hergestellt werden, die sprachlich formuliert werden müssen. In der Interpretation dieser intermedialen Bezüge lässt sich die etablierte Nähe von der Gewalt und Musik näher analysieren. Denn Intermedialität, auch der intermediale Bezug in einem Text auf Musik, baut stets auf transmediale Gemeinsamkeiten der beteiligten Medien auf.¹¹ Dies führt zu der Frage, welche Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Gewalt und daraus folgend auch zwischen Musik und Sexualität inszeniert werden. Abschließend ist die Frage zu stellen, inwiefern der Diskurs von Gewalt und Musik, der die *Klavierspielerin* prägt, mit Jelineks inszenierenden performativen Prosa, die häufig als musikalisch bezeichnet wird, in Verbindung gesetzt werden kann.

Die Rolle der Musik als „intermediale Kontrastfolie“¹² für Jelineks Schreiben ist in ihrer Vielfältigkeit und Komplexität eine zweite Konstante in ihren Texten. Da Elfriede Jelinek über die Ausbildung als Musikerin zum Schreiben gekommen ist, ist es nicht erstaunlich, dass in der Forschung immer wieder auf die ‚Musikalität‘ ihrer Schreib –und Arbeitsweise hingewiesen wird. Elfriede Jelinek selbst sieht in ihrem Schreibprozess eine Parallele zur Musik:

⁸ “Her work reflects a deep scepticism about conveniently used terms of Western civilization, such as art and culture, knowing full well the barbaric flip side of these terms”. Piccolruaz Konzett, Matthias: *Preface. The Many Faces of Elfriede Jelinek*. In: Piccolruaz Konzett, Matthias / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hg.) *Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007, S. 7–21, S. 16.

⁹ Schirmacher, Beate: *The Common Grounds of Music and Violence: Depicting Violence in Literature with Inter-medial References to Music*. In: Schirmacher, Beate et al. (Hg.): *Ideology in Words and Music*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2014, S. 141–154.

¹⁰ Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.

¹¹ “[I]ntermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities.“ Elleström, Lars: *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, S. 11–48, S. 12.

¹² Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. *Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft*. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Wien: Sonderzahl 2003, S. 173–187, S. 179.

Das in fremden Zungen reden [...] das verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachduktus zu brechen, in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. Das ist wie bei einem Musikstück mit verschiedenen Stimmen, die eingeführt werden oder dann auch im Krebs oder gespiegelt vorkommen. Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.¹³

Die Forschung hat sich jedoch lange damit schwer getan, diese Verwandtschaft mit Musik im Text nachzuweisen und analytisch aufzuarbeiten. Pia Janke stellt zu Recht die Übertragbarkeit musikalischer Begriffe für die Textanalyse in Frage.¹⁴ Tatsächlich ist mit der Übertragung musikalischer Begriffe wie ‚Engführung‘, ‚Krebs‘ und ‚Kontrapunkt‘ aus literaturwissenschaftlicher Perspektive noch gar nichts geklärt. Im Text sind sie Metaphern, die hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung erklärt werden müssen.¹⁵ Eher lässt sich fragen, auf welche gemeinsamen *trans*-medialen Eigenschaften ein intermedialer Bezug hinweist, d.h. welche Gemeinsamkeit zwischen den beteiligten Medien durch den intermedialen Bezug hervorgehoben werden. Transmediale Eigenschaften wie Repetitivität, Simultanität und Performativität sind sowohl in Literatur als auch in Musik vorhanden, nur dass diese in der Literatur für gewöhnlich hinter Linearität und Kausalität zurückstehen. Werden jedoch transmediale Eigenschaften wie Repetitivität oder Simultanität in einem Text hervorgehoben, wirkt dieser musikalisch, da in der Musik Bedeutung durch Repetition und Kontrast, durch Simultanität des Klangs entsteht. Diese Betrachtungsweise macht es möglich, intermediale Bezüge zu analysieren, ohne dass damit die faktischen Unterschiede der Medien Musik und Literatur, zwischen Tönen und Sprache verwischt werden.¹⁶

Die Dekonstruktion des Mythos Musik in der *Klavierlehrerin* als der „am meisten idealisierte symbolische Diskurs, als kanonisierte kulturelle Erscheinung“¹⁷ ist in der Forschung lange beiläufig festgestellt worden aber nicht näher ausgeführt worden. Die Dekonstruktion der Musik wird häufig lediglich als Mittel der Gesellschaftskritik bewertet, als „Ware die erzeugt und vermarktet wird“,¹⁸ als Teil „kleinbürgerlicher Aufstiegsphantasien“.¹⁹ Dies mag auch damit zu-

¹³ Elfriede Jelinek, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Theater der Zeit 3 (Mai/Juni 1996), S. 90.

¹⁴ Janke, Pia: *Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl 2003, S. 189–207, S. 190.

¹⁵ Zur metaphorischen Natur intermedialer Bezüge siehe u. a. Prieto, Eric: *Listening In. Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

¹⁶ Zur Bedeutung transmedialer Gemeinsamkeiten in der Analyse intermedialer Bezüge siehe Schirmmacher, Beate: *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Parallelen*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, S. 33–47.

¹⁷ Wright, Elisabeth: *Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelinek Die Klavierspielerin*. In: Riedel, Nicolai / Meyer-Gosau (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text und Kritik* 117, 1983, S. 51–59, S. 52.

¹⁸ Young, Frank W.: „*Am Haken des Fleischhauers*“. *Zum politökonomischen Gehalt der Klavierspielerin*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 2005², S. 75–80, S. xx.

sammenhängen, dass die transmedialen Gemeinsamkeiten mit Musik, die Jelinek in ihre Prosa mit einbaut, repetitive Strukturen, wie in *Die Liebhaberinnen*, oder die extreme Semantisierung des Klangs wie in späteren Texten, etwa in *Die Kinder der Toten* (1995)²⁰ in der *Klavierlehrerin* nicht derart ausgeprägt erscheinen. Polysemie und sprachliche Performativität stehen in der *Klavierspielerin* im Verhältnis zur linearen, kausal verknüpften Handlung noch nicht derart im Vordergrund wie in späteren Texten. Bei näherer Betrachtung des Romans wird jedoch deutlich, dass Erika Kohuts destruktives Verhältnis ihrem Körper und zu ihrer Sexualität auch einen musikalischen Hintergrund hat, denn Musik ist in der westlichen Kulturgeschichte streng gegendert.²¹ Nicht nur in dem Theaterstück *Clara S.* (1982) sondern auch in ihren Essays zur Musik beschreibt Jelinek Musik, „als das Gebiet, in dem das Ausschlussverfahren gegen die Frauen erfolgreich war, wie nirgendwo sonst in der Kunst“.²² Die Musikgeschichte ist mit der Geschichte des Körpers auf paradoxe Weise verbunden, hängt sie doch ausgerechnet mit der Idealisierung der Musik als ‚reine‘, ‚absolute‘, ‚transzendente‘ Kunst zusammen; eine Idealvorstellung, die in der Romantik besonders starke Verbreitung findet und die bis in die Ästhetik der Moderne ausstrahlt. Bereits die Ausbildung einer selbständigen Instrumentalmusik in der Renaissance geht jedoch einher mit dem Bestreben, diese Musik der Oberschicht nicht als körperlich und sensuell, sondern als zivilisiertes, intellektuelles, innerliches Vergnügen zu charakterisieren.²³ Im 19. Jahrhundert wird mit der Ausbildung einer formorientierten, selbstreferenziellen Poetik Musik zum Vorbild aller anderen Künste erhoben. Für Schopenhauer ist sie „Abbild des Willens“²⁴, für den englischen Ästhetizisten Walter Pater die „condition“ die alle anderen Künste anstreben.²⁵

¹⁹ Janke, Pia: *Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl 2003, S. 189–207. S. 194.

²⁰ Kecht beschreibt *Die Kinder der Toten* als „a speech-act in which every word, every sentence, and every paragraph is double-voiced or even heteroglot, that is, internally dialogical polyphonic, giving voice simultaneously to several intentions or viewpoints“. Kecht, Maria-Regina: *The Polyphony of Remembrance: Reading Die Kinder der Toten*. In: Piccolruaz Konzett, Mattias / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hg.): *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2010, S. 189–217, S. 207

²¹ Powell, Larson / Bethman, Brenda: „One must have tradition in oneself, to hate it properly“: *Elfriede Jelinek's Musicality*. *Journal of Modern Literature* 32 2008, S. 163–183, S. 171–178.

²² Jelinek, Elfriede: *Die Komponistin*. In: *Emma* 6/1987, S. 33–36, S. 36. Siehe hierzu auch Janke: *Elfriede Jelinek und die Musik*, S. 191. Die Komposition als männliche Domäne und die auch noch heute deutlich gegenderte Welt der Musik schildert auch Suchy, Inge: *Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in körperliche Veränderungen*. Kaplan, Stefanie (Hg.): *Die Frau hat keinen Ort. Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens 2012, S. 75–88.

²³ Leppert, *The Sight of Sound*, S. 1–41.

²⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1*. München: Piper, 1911, 304, § 52.

²⁵ „All art constantly aspires towards the condition of music“. Pater, Walter: *The School of Giorgione*. In: *The Renaissance* (1873). Oxford: Oxford UP, 1986, S. 86

Diese Idealisierung der Musik als ‚absolute‘, transzendierende Kunst verschafft dem Komponisten als Mann den Status des vergeistigten Genies, denn Musik erscheint Körperlichkeit und Materialität geradezu entgegengesetzt. Da die Frau in westlicher Dichotomie über ihren Körper definiert wird, bleibt ihr Zugang zur Musik nur im Rahmen der Ausführung, des Musizierens mit Hilfe ihres Körpers. Gleichzeitig verlangt das Streben nach dem transzendentalen, immateriellen Ideal gerade die Selbstaufgabe des Körpers im Dienste der Musik.²⁶ Und somit wird Musizieren als Disziplinierung des Körpers ein angemessener Teil der Ausbildung höherer Töchter.²⁷

Sowohl die Idealisierung der Musik als transzendente Kunst als auch die Instrumentalisierung des Musizierens als Disziplinierung des weiblichen Körpers wird in der *Klavierspielerin* dekonstruiert. Der Mythos Musik erscheint als patriarchaler Diskurs, als Übergriff und Kontrolle des weiblichen Körpers, in dem *performance* von Musik und Gender nicht voneinander zu trennen sind.²⁸ Bei dieser Dekonstruktion des Mythos Musik fällt auf, wie die gebräuchlichen Metaphern des idealisierten Musikdiskurses wörtlich und konkret umgesetzt ein gewalttätiges Potential entwickeln: Nicht nur die ‚Gewalt der Musik‘, wird körperlich spürbar, die ‚Strenge der Form‘, wie sie etwa den Kontrapunkt charakterisiert, wird konkret mit dem sadomasochistischen Diskurs der totalen Kontrolle in Verbindung gebracht. Die Ansprüche der Technik an Perfektion reduzieren den Musiker zum Instrument, als Mittel zum Zweck.

Die Gewalt der Musik

Die Idealisierung der Musik findet sich in der *Klavierspielerin* in zahlreichen ironisierten Klischees. Es wird die Sprache der Konzert- und Programmführer zitiert, die Musik als Kunst des Erhabenen feiern, als „die Himmelsmacht Musik“ (8),²⁹ mit „geheimnisvoll wirkenden, immer auf Steigerung bedachten gefühlsbetonten Kräfte[n] der musikalischen Romantik“ (20). Musik ist der Gipfel der Vergeistigung, deren Vormachtstellung unbestritten erscheint, denn „nichts macht so viel Freude die eine musikalische Höchstdarbietung, von Spitzenkräften erzeugt“ (8). Insbesondere die Musik Johann Sebastian Bachs wird paradigmatisch mit Höhen und Vergeisti-

²⁶ Englund, Axel: *Stroke Darkly the Strings. On Paul Celan and Music*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2011.

²⁷ Powell / Bethmann: „One must have tradition in oneself, to hate it properly“, S. 172f. S.a. Leppert, *The Sight of Sound*, insb. 119–152.

²⁸ Solibakke, Karl Ivan: *Musical Discourse in Jelinek's The Piano Teacher*. In: Piccolruaz Konzett, Matthias / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hg.): *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2007, 250–269, S. 259.

²⁹ Seitenangaben hier wie im Folgenden nach Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin* (1983). Hamburg: Rowohlt 1986.

gung, mit dem Himmel (8), dem Bau gotischer Kathedralen (120) und der Sphärenmusik (159) in Verbindung gebracht. Werden diese Metaphern „realisiert“³⁰ und konkret in die Handlung integriert, dann hat der Topos ‚Musik als Gipfel der Künste‘ groteske Auswirkungen: Wenn in Erikas Jugend ein Konzertflügel in die Alpen transportiert wird, tut dies auch dem Instrument Gewalt an (37). Erikas angestrebte Pianistenkarriere findet sich in als mühevolleres Bergsteigen inszeniert (26), ein Bild, das sich bereits auch in der Schlusszene von *Clara S.* findet. Besonders aber wird die Gewalt der Musik immer wieder körperlich (schmerzhaft) spürbar.

Schon als Musikschülerin wird Erika in der Straßenbahn ihren Mitfahrern gegenüber gewalttätig. Dies kann nur glücken, weil sie als Musikschülerin über jedes Misstrauen erhaben ist: „Sie blicken die Schülerin an und denken die Musik habe ihr Gemüt schon früh erhoben, dabei erhebt es ihr nur die Faust“ (18). Die postulierte Erhabenheit der Musik wird, konkret umgesetzt, zur gewalttätigen Geste. „Sie will den Leuten Erschrecken und den Schauer beibringen. Von solchen Gefühlen strotzen die Programmhefte der Philharmonischen Konzerte“ (21). Aber Erschrecken und Schauer sind hier nicht als Katharsis gedacht: Der Schmerz, von dem in den Programmheften die Rede ist (21) trifft ihre Mitpassagiere direkt durch Kneifen, Schlagen, Treten; mit Hilfe von Musikinstrumenten werden Hiebe ausgeteilt. Die latente Ähnlichkeit zwischen Instrumentenkasten und Schusswaffe macht es möglich, dass letzteres metonymisch ersetzen kann: „Das Mädchen mit dem Maschinengewehr ist es sicher nicht gewesen.“ (26)³¹ Auch später findet Jelinek immer wieder Polysemien, die das Musizieren zur Aggression werden lassen, wenn etwa in der Beschreibung einer schnellen Tonfolge dieser Lauf durch das Verb ‚laden‘ mit dem homonymen Waffenlauf konnotiert wird: „Erika schüttelt die Perlenschnur eines *Laufs* aus ihren weißen Blumenmanschetten und ist mit nervöser Eile *geladen*“ (162).

Die gewaltige/gewalttätige Wirkung der Musik ist nicht nur bei Jelinek zu finden, sondern dies ist ein transmedialer Topos, der insbesondere in der Romantik häufig in Musikkritik und Literatur zu finden ist: Unter dem Einfluss der kantschen Subjektsphilosophie wird in der unmittelbaren körperlichen Wirkung der Musik eine Bedrohung der Autonomie des Subjektes vermutet. Dem wird versucht, durch Kontrolle des Körpers im Kontakt mit Musik, etwa durch unbe-

³⁰ Arteel, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“, S. 45.

³¹ Da auch Klemmers Penis (182) als Maschinengewehr bezeichnet wird, werden erscheinen die Musikinstrumente als Phallusersatz. Siehe auch unten S. 9.

wegtes Zuhören, zu begegnen.³² Die Idealisierung der klassischen Instrumentalmusik als absolute und transzendente Kunst schließt also nicht nur die Frau von einem kreativen Umgang mit Musik aus, sie bringt auch im Kontext klassischer Instrumentalmusik eine Verdrängung von Musik als körperlicher Erfahrung mit sich. Die Körperlichkeit der Musik bringt sich in der *Klavierspielerin* mit Gewalt wieder ins Gedächtnis.

Körper und Technik

In der *Klavierspielerin* erscheinen der Körper und seine Bedürfnisse folglich immer wieder als konträrer Gegensatz zu den Ansprüchen der Musik. Alle Bedürfnisse des Körpers wie Nahrung, Schlaf, sexuelle Triebe werden mit tierischen Metaphern geschildert. Mutter und Tochter Kohut können „gemeinsam das Erlebte wiederkäuen und vielleicht aus der Bonbondose äsen“ (75) Musikschülerin Erika ist „ein sperrig behangener Falter“, ein „Tier“, das „spürt, dass Kräfte in ihm schlummern, denen Musik allein nicht genügt“ (16), folglich noch nicht ausreichend in die Welt der Musik sozialisiert. Als Klavierlehrerin ist Erika „ein Jagdhund, der Blut wittert“ ein Tier, das andere Tiere angreift. Klemmer, der sich um Erika bemüht, ist ebenfalls ein Vierbeiner, der „mit den Vorderbeinen flink sondierend, mit den Hinterbeinen eilfertig nachsetzend“ (201) beschrieben wird. Der musikalische Laie ist ein Tier: Anfänger die „grunzend in den Czerny-Anfängeretüden herumwühlen“ (29); „schweifwedelnd“ (22) erkennen Konzertbesucher ein Motiv wieder. Das Tier Mensch kann für die Kunstaübung, als „Tier der Manege“ (110), nur dressiert werden, etwa als „müder Delphin“ (60). Am unnatürlichsten erscheint jedoch Musikunterricht: „Aber selbst der gefinkeltste Dompteur hat noch nicht die Idee gehabt, einen Leoparden oder eine Löwin mit einem Geigenkasten auf den Weg zu senden“ (111).

Der Körper und seine Bedürfnisse drängen sich auch in das Streitgespräch über Schuberts A-Dur Sonate, nachdem Erika Kohut Walter Klemmer auf der Schülertoilette zum ersten Mal Sex hatten (185–197). Hier drängen die Metaphern der Nahrungsaufnahme in den musikalischen Diskurs. Klemmer würgt seine Ansichten über Schubert als „frisch gefüllte Gedankenwurst zwischen den Zähnen hervor“ (188). Während er sich hier noch im gewissen kulturellen Rahmen hält – „Er reicht sie der Lehrerin auf einem Pappteller, mit einem Schuß Senf“ (ebd.) – werden die Metaphern des Essens rasch zum tierischen Fressen: „Klemmer knackt einen harten Ober-

³² Gess, Nicola.: *Gewalt der Musik: Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Brsg., Berlin: Rombach 2006. Dies ist die Fortführung eines Prozesses der bereits mit der Etablierung selbständiger Instrumentalmusik einsetzt. Leppert: *The Sight of Sound*, insb. S. 23–25.

schenkelknochen zwischen seinen gesunden Zähnen, den ihm die Lehrerin zugeworfen hat.“ (189)

Der Reduzierung körperlicher Bedürfnisse als tierisch und niedrig steht eine Musikschilderung mit dem Wortschatz der Technik gegenüber. Das bezieht sich natürlich einerseits auf die Kunstfertigkeit der Ausübung. Da ‚Technik‘ gleichzeitig auch ein Sammelbegriff für Maschinen und Apparate ist, erscheint Musik als Teil maschineller Technik. So hat Erika Mühe damit, den „Schülermotor durch heftigeres Gasgeben auf höhere Touren zu schrauben“ (30) Auch Erikas Körper besteht folglich aus Mechanik, in der die Mutter herumschrauben kann (23). Schon in Erikas Jugend achtet die Mutter

auf die gute Stimmung des Instruments, und auch den Wirbeln der Tochter dreht sie unaufhörlich herum, nicht besorgt um die Stimmung des Kinders, sondern allen um ihren mütterlichen Einfluss auf dieses störrische, leicht verbildbare, lebendige Instrument (37)

In der Polysemie von ‚Stimmung‘ und ‚Wirbel‘, die sich auf ein Musikinstrument wie auch die Psyche und das Skelett der Musikerin beziehen lassen, verschmelzen Musiker und Instrument.³³

Der Musiker erscheint somit als Maschine. Die metonymische Nähe des Musikers zum Instrument, sowie die Anforderungen der Technik auf Perfektion lassen ihn selbst zum Instrument werden. Die Perfektion als unerreichbarer Anspruch der Musik bringt Jelinek auch in dem Essay „Die tote Musik-Maschine“ zur Sprache: „Will man, daß die Musik Dauer hat in ihrer eigenen Anwesenheit [...] dann steht die Idee einer Maschine im Raum, die das besser kann als ein Mensch.“³⁴

Musiker sind unzuverlässige Instrumente, absolute Kontrolle über die Wiedergabe garantiert nur die Maschine. Umgekehrt ist das Unvollkommene, das Imperfekte die einzige Möglichkeit des Körpers sich bemerkbar zu machen. Das weiß die Klavierschülerin Erika:

Jeden Ton, den sie nicht im ersten Anlauf erwischt, lässt sich einfach aus. Mit dieser subtilen Rache an ihren musikalisch ungebildeten Peinigerinnen, dem Auslassen von Tönen, verschafft sie sich einen winzigen Kitzel der Befriedigung (38).

Als Erwachsene hat sie jedoch die Disziplin und die körperliche Überwindung der strengen Musikausbildung völlig in den sexuellen Bereich übertragen. Und sie vermutet das Lusterlebnis in höchster Disziplin.

³³ Siehe hierzu auch Passagen aus Diderots *Le Neveu de Rameau*. Der Neffe des berühmten Barockkomponisten Rameau leider in diesem Dialog ebenfalls daran, keinen eigenen schöpferischen Zugang zur Musik zu haben.

³⁴ Jelinek, Elfriede: *Die tote Musik-Maschine. Epithaph für Wurstl*. <http://204.200.212.100/ej/fwurstl.htm>. (15.08.2014) (=Webseite).

Die Strenge der Form

In vielen intermedialen Bezügen zur Musik in der *Klavierspielerin* werden Aspekte der Musik hervorgehoben, die mit Zwang und Kontrolle zusammenhängen. In Erikas Welt ist Musik vor allem mit Technik und strenger Form verbunden. Musik erscheint als ein Mittel der Kontrolle des Körpers, den Erika in ihrer Jugend auch durch anderes autoaggressives Verhalten (z. B. Schneiden mit Rasierklinge) in Schach hält. Auch der Konzertbesuch ist kein Vergnügen sondern ein Disziplinierungsakt: „Mit Geduld und Liebe, wenn nötig mit Gewalt“ scheucht Klavierlehrerin Erika Kohut ihre Schüler zum Hauskonzert wie „eingehegte Tiere“ (62).

Die Tatsache, dass Erika Kohut immer wieder mit männlichen Gendermerkmalen ausgestattet wird, lässt sich nur psychologisch durch vakante Vaterrolle in der Familie Kohut erklären, die Erika füllen soll. Ihre uneindeutige Genderung hängt auch mit ihrer Rolle als Klavierspielerin zusammen: Das Klavier erscheint als Instrument höherer Töchter,³⁵ andererseits ist es im Roman als Phallusersatz geschildert; durch Erfolg als Pianisten versucht Erika, der Mutter den Vater zu ersetzen.³⁶ In ihrem Gefühl der Auserwähltsein, in dem die Mutter sie bestärkt, pflegt Erika auch den Gestus der Erhabenheit und der Vergeistigung des musikalischen Genies. Doch während das männliche Genie im Künstlerroman auch im musikalischen oder sexuellen Scheitern nur an tragischer Größe gewinnt, bleibt dieses Scheitern bei der Frau pathetisch.³⁷ So hängt Erika Kohuts sexuelle Neigung eigentlich auf tragische Weise mit ihrer Identität als Musikerin zusammenhängt, doch erscheint sie nicht als Unangepasstheit des Genies sondern als Perversion und Störung. Ihr Voyeurismus wie auch ihre Vorliebe für BDSM-Sex³⁸ lässt sich als Übertragung ihrer professionellen Rolle verstehen. Schließlich hat Erika nicht nur beim Besuch von Peep-Shows und als Spannerin sondern eben auch als Klavierlehrerin, „Übung darin, anderen zuzuschauen, wie sie sich abmühen“ (xx). Und auch ihr Wunsch nach BDSM-inspirierten Sex lässt sich als in erster Linie „rationales diszipliniertes Training“³⁹ verstehen. Schließlich nimmt sie nicht nur die devote Rolle ein, sondern bei ihrem ersten sexuellen Treffen auf der Schülertoilette dominiert sie

³⁵ Powell / Bethmann: „*One must have tradition in oneself, to hate it properly*“, S. 174f. Der Beziehung zwischen der Konstruktion von Weiblichkeit und dem Klavier widmet Leppert zwei Kapitel. Leppert, *The Sight of Sound*, 119–187.

³⁶ Appelt, Hedwig: *Die Leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*. Berlin: Quadriga 1989, 199f.

³⁷ Powell / Bethmann: „*One must have tradition in oneself, to hate it properly*“, S. 175.

³⁸ BDSM fasst die sexuelle Vorlieben für „Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism“ zusammen. Erikas sexuelle Verhalten zeigt Anklänge an alle diese Teilaspekte.

³⁹ Arteel, Inge: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“, S. 113.

und erwartete von ihrem Schüler Klemmer Kontrolle und Disziplin. Wenn sie sich über das Publikum des Hauskonzerts äußert, verwendet sie ebenfalls einen gewaltsamen Wortschatz:

Nun, so genau nehmen wir es nicht für dieses drittklassige Publikum [...] Man muß sie schon *tyrannisieren*, man muß sie *knebeln und knechten* damit sie überhaupt durch Wirkung berührt werden. Sie wollen *Prügel* und einen Haufen Leidenschaften [...]. (69)

Die kompositorische Strenge des Kontrapunkts wird ebenfalls mit dem Wortschatz direkter Gewalt geschildert:

Das Licht wird gewaltsam abgedämpft, indem man ein Kissen gegen die Klavierlampe lehnt, das unter den Peitschenschlägen des verschlungen zu Mustern gehäkelt Kontrapunktgewebes erzittert. (63f).

Es ist kein Zufall, dass Erika hier dieselben Worte verwendet, wie wenn sie in ihrem Brief an Klemmer eine BDSM-inspirierte Beziehung vorschlägt, wo sie Klemmer darum bittet, „dass du mich dabei in allen möglichen Stellungen sogar *schlägst* oder *trittst* oder gar *auspeitschst!*“ (217) „*[K]nebel* mich so raffiniert, daß ich nicht den geringsten Laut von mir geben kann“ (219) Doch ist BDSM kein tatsächlicher Übergriff sondern ein Rollenspiel im gegenseitigen Einverständnis: Es suggeriert totalen Kontrollverlust ist aber eine völlig kontrollierte Situation, die der masochistischen Opferrolle Kontrolle und Macht zugesteht⁴⁰ – ganz im Gegensatz zur tatsächlichen Vergewaltigung, wie Erika später feststellen muss (266–277). Diese absolute kontrollierte Sexualität wird auch wiederum explizit mit Musik in Verbindung gebracht wird: das S/M-Gerät, „ein kleines Instrumentarium der Quälereien“ nennt Erika eine „Privatorgel“ (223) auf der sie gemeinsam spielen können. Umgekehrt wird die Musik mit Starre und Immobilität verknüpft: Das Notensystem und die unabänderlichen Partituren verstorbener Komponisten verurteilen Erika zur Unbeweglichkeit: „Wie es ist, so ist es. In dieses Notationssystem ist Erika seit frühester Kindheit eingespannt. Diese fünf Linien beherrschen sie, seit sie denkt.“ In dieses „Rastersystem“ geschnürt, ähnelt sie einem „rosigen Rollschinken am Haken eines Fleischhauers“ (191), ebenso unbeweglich und starr wie in ihren sexuellen Fantasien.

Riemer deutet die S/M-Fantasie in der *Klavierspielerin* zudem als Kritik des „fetishism of perfection in classical concert performances.“⁴¹ Auch Edward Said vergleicht die Situation im Konzertsaal mit einem sadomasochistischen Erlebnis, er verweist auf „the listener’s poignant

⁴⁰ Zizek: *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*. Wien: passagen, 1996.

⁴¹ Riemer, Willy. *Michael Haneke, "The piano teacher": repertoires of power and desire*. S. 276.

speechlessness as he/she faces an onslaught of such refinement, articulation, and technique as almost to constitute a sadomasochistic experience“.⁴²

Die Verbindung von Musik mit Gewalt über die Strenge der Form wurzelt letztendlich in dem Gedanken, dass Musik als Ordnung der Töne eine gewisse Gewalt gegenüber der Natur darstellt. Bereits in der Antike findet sich die Trennung zwischen unerreichbarem Ideal und körperlich gezähmter Gewalt, wenn Pythagoras sowohl das Konzept der Sphärenmusik entwickelt als auch Musik als das Schreien der im angeschlagenen Erz gefangenen Dämonen definiert.⁴³ Auf expressionistische Weise schildert Alfred Döblin in seiner musikphilosophische Schrift *Gespräch mit Kalypso* (1910) die Harmonielehre als Dominanz der „Herrentöne“ (Tonika) über untergeordnete „Sklaventöne“.⁴⁴ In diesem Kontext erscheint Erika Kohuts „perverse“ Sexualität als Realisierung einer Metapher, der sich auch Riemer und Said bedienen.

Zweck und Zwecklosigkeit

Erika Kohuts uneindeutige Genderung erklärt sich auch aus ihrem Streben nach einem selbständigen schöpferischen Verhältnis zur Musik, das jedoch männlich kodiert ist. Ihre Rolle als Musikerin ist eindeutig weiblich kodiert. Der Zusammenhang zwischen „performing music and performing gender“, den Solibakke hier sieht, besteht nicht nur, weil Beethoven-Noten und Kleid in der gleichen Tasche liegen dürfen.⁴⁵ Erika versucht ihre Rolle als Klavierspielerin, als weibliche gegenderte Ausübung von Musik, zu erweitern und als kreativen Umgang zu definieren:

Schließlich ist auch der Nachschöpfer noch eine Schöpferform. Er würzt die Suppe seines Spiels stets mit etwas Eigenem, etwas von ihm selbst. Er tropft sein Herzblut hinein. Auch der Interpret hat noch sein bescheidenes Ziel, gut zu spielen. (16)

Doch auch wenn hier maskuline Pronomen verwendet werden, ist die ‚Suppe des Spiels‘ eine Metapher aus dem Wortfeld der traditionell weiblich konnotierten, praktischen Haus- und Handarbeiten. Dennoch strebt danach, in der „Unendlichkeit“ wenigstens eine „Schrebergartenhütte zu bauen“ (16). Dieser Hinweis auf den Impuls der Jünger Jesu auf dem Berg der Verklärung „Hütten zu bauen“ (Lk 9,33), verweist sowohl auf die metaphysische Überhöhung der Musik, als auch darauf, dass die männlich konnotierten Metaphern der Nutzens architektonischer, räumli-

⁴² Edward Said: *Performance as an Extreme Occasion*. In: Ders.: *Musical elaborations*, NY:Columbia University Press 1991, S. 3.

⁴³ Kittler, Friedrich: *Echoes. Ein Prolog*. In: Gess, Nicola; Schreiner, Florian; Schulz, Manuela K: *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 13–29.

⁴⁴ Döblin, Alfred: *Gespräch mit Kalypso. Über die Musik* (1910). Olten: Walter, 1980, S. 44

⁴⁵ Solibakke, Karl Ivan: *Musical Discourse in Jelinek's The Piano Teacher*. In: Piccolruaz Konzett, Matthias / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hg.): *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2007, 250–269, S. 259

cher Art sind, wie etwa die gotischen Kathedralen der Musik Bachs (210). Erika aber „eingebakken [...] in die Backform der Unendlichkeit“ (16). Ihre Musikausübung wird meist mit Handarbeitsmetaphern beschrieben, etwa das oben erwähnte „gehäkelte[] Kontrapunktgewebe“ (63) kontrapunktischer Musik. Als Klavierlehrerin „bessert [Erika K] den Bach aus, sie flickt an ihm herum“ (107). Hält sie Vorträge zur Musik spricht sie in „locker gehäkelten Luftmaschen“ (151) oder in „regelmäßigen Zweiglatt /Zweiverkehrt über Beethovens frühe Sonaten“ (ebd.). So erscheint Musik in der *Klavierlehrerin* als streng zweckgebunden im wörtlichen Sinne, als erfüllter Raum, so dass „keine andere Zeit Platz“ hat (8). Musik ist also mit Raum und Zweck verbunden, zwei Begriffe, von denen sich Jelinek in ihrem Verständnis von Musik immer wieder bewusst distanziert.

Musik als Un-Sinn

Während die klassischen Musiktradition in der *Klavierlehrerin* mit räumlichen Metaphern beschreiben wird, kommt Jelinek in ihren Aussagen über Musik immer wieder auf das Verhältnis von Musik und Zeit zurück: „Die Zeit vergeht, und in der Musik hört man ihr zu, wie sie vergeht“.⁴⁶ Die Verbindung von Zeit und Musik erscheint dabei als ein sichtbar gemachter Leerraum. Wenn Jelinek von der Musik als „reinste und gläsernste Abstraktion“⁴⁷ spricht, ist dies ganz im Gegensatz zur romantischen Idealisierung der Musik als ‚absoluter Kunst‘ gemeint, denn Musik wird hierbei nicht zum höheren Sinn: Für Jelinek ist „Musik [...] der allergrößte Un-Sinn, die einzige Kunst, die ihre Antwort immer nur mit sich selbst geben kann, die reine Tautologie“.⁴⁸ Diese ausgefüllte Leerstelle sieht Jelinek auch in der von ihr geschätzten Musik Schuberts wieder, die sie als ein „Ding“ beschreibt,

über das nichts zu erfahren wäre, weil es zwar ein Gewolltes und Gemachtes (und das sehr bewußt!) ist, aber nicht ein wollig Umstricktes und nicht ein Eingemachtes, das man behalten könnte.⁴⁹

Die Musik Schuberts wird hier einer nützlichen Kunst, in der Sprache der Reproduktion und weiblicher Handarbeit entgegengesetzt („Eingemachtes“, „wollig Umstricktes“), Musik erscheint

⁴⁶ Jelinek, Elfriede: *Die verfolgte Unschuld. Zur Operette „Die Fledermaus“*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/ffleder.htm> (14. 08.2014) (=Webseite)

⁴⁷ Jelinek, *Die Komponistin*, S. 36.

⁴⁸ Jelinek, Elfriede: *Auf den Raum mit der Zeit einschlagen. (Notizen zu Olga Neuwirth)*. Jürg Stenzl (Hg.): *Gesänge von der Notwendigkeit des Überlebens*. Programmbuch Zeitfluss 95, Salzburg: Festival Press

⁴⁹ Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen*. Salzburg: Tartin 2005. Siehe hierzu auch Fuchs, Gerhard: *Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn*. *Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft*. In S. 181f.

als als ein Nicht-Raum. Hier findet sich eine transmediale Parallele zwischen Jelineks Schreiben und ihrer Auffassung von Musik. Denn auch ihre Texte beschreibt Fuchs als mit „Dingen/Tönen/Sprachpartikeln ausgefüllte Leerstelle“⁵⁰, die sich der Instrumentalierbarkeit entziehen sollen. Der Gedanken des Nicht-Instrumentierbaren in der Sprache hängt eng mit dem Entlarven bestehender Instrumentalisierung und somit der Dekonstruktion zusammen. Jelinek selbst weist auf die Bedeutung der transmedialen Gemeinsamkeit mit Musik in diesem Prozess hin wenn sie beschreibt, wie „mit Hilfe des Klanges der einzelnen Wörter der Sprache ihren ideologischen Charakter sozusagen herunterzureißen“ ist.⁵¹ Ihr mediales Verfahren besteht darin, die Materialität der Sprache, der Klang der Wörter und nicht die ideologisch befrachtete Bedeutung hervorzuheben. In dieser Verfremdung der symbolischen Ebene der Sprache durch die Hervorhebung des Klanges werden andere Bedeutungsebenen aktiviert. Janke spricht davon, dass in diesem Prozess die „ideologische Substanz (der Sprache) zur Kenntlichkeit entstellt“⁵² wird. In diesen „Aktivierungsformen des klanglichen und semantischen Potentials“⁵³ ist durchaus eine grundlegende transmediale Gemeinsamkeit mit Musik zu sehen. Musik und literarische Sprache sind somit in Jelineks Texten Medien, die in ihrem gegenseitigen Bezug auf jeweils Unbeachtetes hinweisen können. Der Bezug zur Musik hebt in Jelineks Texten die Performativität der Sprache hervor. Der Zusammenfall von Inhalt und Form, der Performativität bedeutet, hebt somit auch die Medialität und somit die Materialität der Sprache hervor.⁵⁴

Hier ist vielleicht noch eine weitere transmediale Parallele zwischen Musik und Literatur in Jelineks Prosa erkennbar. Die materielle Seite der Sprache und des Textes, mit denen Jelinek in ihren Texten so bewusst arbeitet, ist im Alltag nicht präsent, wir sehen durch die Form des funktionierenden Mediums Sprache hindurch. Die romantische Musikidealisierung, die Jelinek so gewaltsam in der *Klavierspielerin* dekonstruiert, somit ein Spiegel des alltäglichen Verhältnisses zur Sprache. Somit erscheint die Dekonstruktion der idealisierten Musiktradition in der *Klavierlehrerin* als eine Voraussetzung Jelineks eigene konstruktive Verwendung musikalischer Intermedialität für ihr Schreiben, für das Sprachspiel, die Materialität eines von Sprache und Klang gefüllten Leerraums.

⁵⁰ Fuchs, „*Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn*“, 182.

⁵¹ Elfriede Jelinek zur dpa, 7.5.2002, anlässlich der Verleihung des „Berliner Theaterpreises“. Zitiert in Fuchs, ebd..

⁵² Janke, *Elfriede Jelinek und die Musik*, 197.

⁵³ Janke, *Elfriede Jelinek und die Musik*, S. 190.

⁵⁴ Zur Verbindung von Performativität und Intermedialität siehe Krämer, Sybille: *Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen*. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004, S. 11–32.