



universität
wien

Institut für Germanistik
Sommersemester 2014
Bachelor-Seminar Neuere Deutsche Literatur
Schreiben über Musik
Dozent: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Musik als Instrument

Zur Funktionalisierung „autonomer Musik“
in Elfriede Jelineks *Clara S.* und *Die Klavierspielerin*

Manfred Wadsack
Bachelorstudium Deutsche Philologie, 8. Semester
Studienkennzahl A 033 617 [2]
Matrikelnummer: 1002438
E-Mail: a1002438@unet.univie.ac.at
Pfalzauerstraße 106/10
3021 Pressbaum

Pressbaum, 11.07.2014

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung und Fragestellung	2
2 Der Mythos-Begriff im Sinne von Roland Barthes	3
2.1 Die Entpolitisierung des Diskurses – Konfusionen um Natur und Geschichte	4
2.2 Der Mythos als sekundäres semiologisches System	4
2.3 Zur Rhetorik des Mythos – die Tautologie als Instrument zur Fest-Stellung	5
2.4 Die endlose Unschuldigkeit – Jelineks Reflexion von Barthes' Mythos-Begriff	6
2.5 Die decouvrierende Funktion des künstlichen Mythos.....	7
3 Musiksoziologie und Kulturkritik nach Theodor W. Adorno	8
3.1 Musik als Ware – die Verdinglichung absoluter Musik.....	9
3.2 Zu den Hörertypen und Funktionen bürgerlicher Musik.....	11
3.3 Adorno in der Mythos-Falle?.....	13
4 Sozialgeschichtlicher Kontext des 19. Jahrhunderts.....	14
4.1 Zum Stand der Musikpädagogik im Klavierunterricht	14
4.2 Zur Stellung der Musikerin in der bürgerlichen Gesellschaft	15
Exkurs: Die historische Clara S.: Prototyp der emanzipierten Musikerin?.....	17
5 Zur Funktion und Destruktion musikalischer Mythen in Clara S. und Die Klavierspielerin	20
5.1 Genie und Isolation	20
5.1.1 Das musikalische Originalgenie und sein Hang zum Wahnsinn	20
5.1.2 Flucht in den Elfenbeinturm – Autonome Musik als locus amoenus oder locus terribilis?	24
5.1.3 Die Verkommerzialisierung des Genietums	26
5.2 Das musikalische Patriarchat.....	29
5.2.1 Sakralisierung als Exklusion – die Interpretin als Priesterin.....	29
5.2.2 Der Tonschöpfer als göttliche Instanz – die Entwertung der Interpretation	31
5.2.3 Männliche Produktion – weibliche Reproduktion	34
5.2.4 Die Musikerin als Komplizin des Patriarchats	37
5.3 Rationale und irrationale Motive unter dem Deckmantel 'autonomer' Musik	39
5.3.1 Musik als Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg	39
5.3.2 Die Privatisierung des musikalischen Erlebnisses	42
5.4 Die Reproduktion des musikalischen Desasters.....	44
5.4.1 Claras Vater – Clara – Robert – Marie	45
5.4.2 Erikas Mutter – Erika – Walter – Erikas SchülerInnen	46
6. Resümee	47
7. Bibliographie	50
7.1 Primärliteratur	50
7.2 Sekundärliteratur.....	50

1 Einleitung und Fragestellung

Der musikalisch-schöpferische Akt ebenso wie die performative musikalische Darbietung wird gemeinhin mit Individualität, Expressivität, Kreativität und Hingabe assoziiert. Das romantisierte bürgerliche Ideal einer autonomen, gesellschaftlich entkoppelten Kunst ist aber nur oberflächlich haltbar. Nach Theodor W. Adorno ist Musik sprachähnlich, ein organisiertes, über die lautliche Ebene hinausweisendes System, das zwar tatsächlich auf eine genuin intentionslose Sprache und damit eine tendenziell unverzweckte Ausdrucksform abziele, jedoch im gesellschaftlichen Kontext massiv funktionalisiert und ideologisiert werde. Musik ist nicht nur das Ergebnis des Gebrauchs von Instrumenten, sondern kann auch selbst als Instrument gebraucht werden.

In Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* wird klassischer Musik eine mythisierte Rolle zugeschrieben, die vordergründig eine idealtypische künstlerische Selbstverwirklichung und ehrerbietige Reverenz an eine als qualitativ hochwertig erachtete Kunstform zur Schau stellt, tatsächlich jedoch viel eher im Dienst schichtenspezifischer Distinktion des Bürgertums steht. Zudem beschränkt sich die Auseinandersetzung auf eine rein interpretative, niemals selbstschöpferische Ebene. Diese Einengung des Spektrums musikalischen Schaffens begründet sich in der scheinbar untrennbaren Verknüpfung des Mythos Musik mit dem Mythos des männlichen Genies. Die originale Tat wird durch den Mann repräsentiert, die Frau hingegen durch originalgetreue Reproduktion männlicher Werke am Klavier diszipliniert. Hiermit eröffnet sich eine insbesondere im Stück *Clara S. musikalische Tragödie*¹ zentrale genderspezifische Perspektive auf Musikausübung.

Die zu verifizierende Hauptthese dieser Arbeit ist folgende: Mittels eines permanenten Diskurses über eine vorgeblich autonome Musik als reinem ästhetischen Selbstzweck werden in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* ausgesprochen nüchterne, sachliche Zielsetzungen und Intentionen bemäntelt, die somit in diametralem Gegensatz zur äußeren Präsentation stehen. Dieses inkonsistente Auseinanderdriften von Sein und Schein konstituiert den bürgerlichen Mythos von Musik, welcher in der folgenden Untersuchung offengelegt werden soll. Die theoretischen Ausgangspunkte dafür bilden die musiksoziologische bzw. kulturkritische Perspektive Theodor W. Adornos mit seinem prüfenden Blick auf eine verdinglichte bürgerliche Musikkultur und der semiologisch begründete Mythos-Begriff von Roland Barthes, der für Jelineks Poetologie ganz allgemein von überragender Bedeutung ist. Barthes geht davon aus, dass der Mythos seinem Objekt die Geschichte entzieht und damit gewisse gesellschaftliche Diskurse und Zustände als naturgegeben präsentiert, eine mythisierende Operation, auf die hin auch Adornos Thesen zu untersuchen sind.

¹ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird das Stück mit dem Kurztitel *Clara S.* bezeichnet.

Um dieser scheinbaren Natur ihre historischen Begründungszusammenhänge entgegenzuhalten, wird der einführende Teil der Arbeit durch eine Beleuchtung des sozialgeschichtlichen Kontexts ergänzt. Dadurch soll die These plausibilisiert werden, dass das Ideal einer völlig unverzweckten Musik, wie sie das romantische Ideal beschwört, zwar denk-, aber nicht umsetzbar ist, weil Kunst immer schon gesellschaftlich eingebettet und funktionalisiert wird. Ein Schwerpunkt ist hier insbesondere auf die geschlechterspezifisch differierende musikalische Sozialisation im Bürgertum zu legen, die auf eine konkret umrissene Rolle der Musikerin in der bürgerlichen Gesellschaft abzielt, ohne Anspruch auf eine wie immer geartete Professionalisierung der weiblichen Musikausübung zu erheben. Inwiefern die historische Clara Schumann diesem Rollenverständnis widersprochen und sich in der Künstlerverbindung mit Robert Schumann positioniert hat, liefert – trotz aller biographischen Modifikationen und Anachronismen – triftige Argumente, warum Jelinek gerade Clara Schumanns Biographie als Ausgangsmaterial für ihren Prototypen des weiblichen Musikers herangezogen hat.

Durch diese theoretische Fundierung und sozialgeschichtliche Kontextualisierung soll die Basis gelegt worden sein, um im Hauptteil der Arbeit den bürgerlichen Mythos von Musik, wie er von Jelinek in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* ausgestellt wird, in eine Reihe von Teilmythen zu zerlegen und anhand der Primärtexte zu analysieren, welche Funktionen die Mythen in den jeweiligen interpersonellen und gesamtgesellschaftlichen Konstellationen innehaben und wie Jelinek diese Teilmythen in der ihr eigenen, literarisch-aufklärerischen Intuition destruiert. In einer kritischen Zusammenschau werden abschließend die zentralen Erkenntnisse der Arbeit gebündelt, was die zusammenfassende Evaluation der Hauptthese ermöglichen soll, ob klassische Musik in der fiktionalen Welt dieser Texte nicht in erster Linie um der Musik willen erklingt, sondern als Instrument rationaler bürgerlicher Beweggründe.

2 Der Mythos-Begriff im Sinne von Roland Barthes²

Die Relevanz von Roland Barthes' Mythos-Begriff für Elfriede Jelineks eigene poetologische Ausrichtung ist in der Forschung allgemein anerkannt³, eine Position, die mittels des Essays *Die endlose Unschuldigkeit*⁴ durch die Autorin selbst gestützt wurde. Die Bedeutung mythenkritischer Verfahren in Bezug auf die Themenstellung dieser Arbeit und die zu

² Die folgenden Abschnitte beziehen sich auf: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt: Suhrkamp 1991, insbesondere die Seiten 85-149. Direkte Zitate sind als solche ausgewiesen.

³ Vgl. etwa Marlies Janz: "Die Bedeutung der inhaltlichen Definitionen, die Roland Barthes dem Mythos gibt, für das gesamte Werk Jelineks und sein Verfahren der Mythendestruktion kann gar nicht überschätzt werden." (Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. (Sammlung Metzler 286), hier S. 9.)

⁴ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa – Hörspiel – Essay. München: Schöfftinger Galerie-Verlag für Bildkunst und Literatur GmbH 1980.

behandelnden Primärtexte im Allgemeinen erfordern an dieser Stelle eine Diskussion des in Barthes' *Mythen des Alltags* dargelegten Konzepts.

2.1 Die Entpolitisierung des Diskurses – Konfusionen um Natur und Geschichte

Beim Mythos im Sinne von Roland Barthes handelt es sich gewissermaßen um ein Missverständnis, nämlich um eine Verwechslung von Geschichte mit Natur, die nicht bloß unbewusst, sondern zielgerichtet und aggressiv vollzogen wird. Der Begriff der Natur wird hier einer kritischen Deutung unterzogen, zumal er im Dienste der Verschleierung historischer Begründungszusammenhänge steht. Der Mythos entzieht dem Objekt seine Geschichte, d. h. gewisse Diskurse und Zustände der Gesellschaft werden in einer gleichsam entpolitisierenden Weise als naturgegeben hingestellt. Es wird damit verborgen, dass von einer Natur der Dinge keineswegs gesprochen werden kann, sondern die hinter diesen Zuständen stehende Geschichte verdeckt und legitimiert wird, so fragwürdig oder inhuman diese auch sein mag. Die Existenz ewiger Mythen stellt Barthes in Frage, "denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der 'Natur' der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen".⁵ Barthes reflektiert auf diese Weise die Manifestation des nur scheinbar Selbstverständlichen. Bezeichnenderweise diagnostiziert er insbesondere am Bürgertum eine verstärkte Neigung zu sorgsam betriebener Mythenpflege, was durch eine Reihe von Beispielen untermauert wird. So tendierte etwa der bürgerliche Theaterkonsument dazu, die Qualität eines Stücks an der Menge sichtbarer Leidenschaften, Anstrengungen, ja Körperflüssigkeiten zu bemessen. Das Publikum erwarte für sein Eintrittsgeld einen entsprechenden Gegenwert, der durch sichtbare körperliche Mühsal quantifiziert werden könne. Nach meiner Interpretation dieses Beispiels überträgt hier der Zuseher seine eigene bürgerliche Arbeitsethik, der Mühe und Erschöpfung immanent ist, auf die des Künstlers, für den wie selbstverständlich dieselben Maßstäbe zu gelten hätten. Die Attitüde des Sich-Anstrebens garantiere erst eine qualitativ hochwertige Leistung, die 'Natürlichkeit' dieser Haltung muss nicht in Frage gestellt werden.⁶

2.2 Der Mythos als sekundäres semiologisches System

In theoretischer Sicht fundiert Barthes dieses Konzept auf der Zeichenlehre, der Semiologie. Er beruft sich dabei auf grundsätzliche Definitionen von Ferdinand de Saussures Strukturalismus, ohne zu verabsäumen, auf den Erkenntnisüberschuss seiner Form der Analyse hinzuweisen, nachdem sich die mythische Aussage nicht nur im linguistischen Kerngebiet der Sprache, sondern in vielerlei Medien verwirklicht, sei es im Sport, im Foto, im

⁵ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt: Suhrkamp 1991, hier S. 86. (i. F. zit. als "MY")

⁶ Man beachte auch ein mythisierendes Sprichwort wie "Zuerst die Arbeit, dann das Vergnügen", welches impliziert, dass die Arbeit selbst kategorisch vom Vergnügen ausgeschlossen sei.

Film, im Schauspiel, im Ritus, im Objekt etc. Jegliche Materie kann im gesellschaftlichen Gebrauch mit mythischem Gehalt aufgeladen werden.

Barthes konstruiert ein zweistufiges Zeichensystem. Auf der ersten Ebene verbinden sich das 'Bedeutende' und das 'Bedeutete' zu einer assoziativen Gesamtheit, dem 'Zeichen'. Bezüglich der Sprache ist hier eine Parallele zu Saussures 'Signifikant' (der Lautkette, dem Ausdruck) und dem 'Signifikat' (dem Inhalt) festzustellen. So rufen sich etwa das Lautbild des Wortes 'Rose' und der Vorstellungsinhalt einer Rose in reziproker Evokation wechselseitig ins Gedächtnis und bilden somit gemeinsam das sprachliche Zeichen 'Rose'. In der Semiotik kann jedoch die Rose auch als Objekt ein reines Bedeutendes bilden. Das Bedeutete der Rose wäre z. B. die 'Leidenschaft'. Beides zusammen ergibt im Bereich des Erlebens – z. B. in der Situation des Beschenkens der Geliebten mit den Blumen – ein erfülltes, sinnhaftes Zeichen, welches in der Analyse in seine Bestandteile zu zerlegen ist.

Für Barthes ist dieser Endterminus der ersten gleichzeitig der Anfangsterminus der zweiten semiologischen Ebene, die sich wiederum aus den Bestandteilen des 'Bedeutenden' (hier: die 'Form') und des 'Bedeuteten' (hier: der 'Begriff') konstituiert, die sich in ihrer Gesamtheit zum – nunmehr mythischen – Zeichen (hier: die 'Bedeutung') formieren. Das erfüllte Zeichen der ersten Stufe schlüpft demnach, als ob es nicht schon davor mit Bedeutung aufgeladen worden wäre, in die Rolle eines einfachen Bedeutenden der zweiten Stufe. In dieser Bemächtigung verwandelt der Mythos den erfüllten Sinn in eine "parasitäre leere Form" (MY, S. 96). Die operative Entleerung der Geschichte aus dem linguistischen Zeichen erzeugt das mythische Bedeutende, welches bereit ist, mit neuer Bedeutung befüllt zu werden. Dieser zweite Terminus des sekundären Systems wird von Barthes auch als 'Begriff' bezeichnet. "Allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet" (MY, S. 99). Der grundlegende Charakter des mythischen Begriffs ist es, angepasst zu sein. "Der Begriff antwortet sehr eng auf seine Funktion, er hat eine Tendenz" (MY, S. 99). Mit den beiden Stufen des Zeichensystems verknüpft Barthes die Termini von 'Objektsprache' (Stufe 1) und 'Metasprache' (Stufe 2). Ersteres umfasst die linguistische Sprache, die der Mythos funktionalisiert, um auf Stufe 2 in dieser Sprache über sie zu sprechen.

2.3 Zur Rhetorik des Mythos – die Tautologie als Instrument zur Fest-Stellung

Im Gegensatz zur Arbitrarität des linguistischen Zeichens, das – abgesehen von onomatopoetisch motivierten Signifikanten – als zufällig zustande gekommene Übereinkunft zur Verknüpfung einer Lautkette mit einem bestimmten Inhalt verstanden wird, impliziert das mythische Zeichen eine verdeckte Intention: Es verwandelt Geschichte in Natur. Die Aussage des Mythos "wird nicht als Motiv, sondern als Begründung gelesen. [...] [D]er Mythos ist eine *exzessiv* gerechtfertigte Aussage" (MY, S. 113). Verständlich wird diese

These durch die irrationale, sprachbeschädigende Rhetorik des Mythos in Form der Tautologie. Barthes versteht darunter jedoch m. E. nicht bloß die rhetorische Figur im engeren Sinne wie z. B. "Arbeit ist Arbeit", sondern vor allem den Gestus der Tautologie. Z. B. schreibt der historische Robert Schumann in Bezug auf die Unvereinbarkeit von Frau-Sein und Komponistentum in das sogenannte Ehetagebuch: "Klara kennt aber selbst ihren Hauptberuf als Mutter, daß ich glaube, sie ist glücklich in den Verhältnissen, wie sie sich nun einmal nicht ändern lassen."⁷ Schumann fixiert mit seiner Aussage – Klara ist hauptberufliche Mutter und kann daher nicht aktive Komponistin sein, und als hauptberufliche Mutter ist man 'natürlich' glücklich –, dass die Verhältnisse sozusagen naturgegeben oder gottgewollt sind. Die Geschichte, die hinter dieser gesellschaftlichen Position steht, wird durch den tautologischen Gestus entzogen, und auf diese Weise wird der Mythos durch ähnlich geartete Aussagen immer wieder reproduziert und durch diese Sprachhandlungen sozial fixiert. Durch die Praktik der Fest-Stellung wird nach Barthes die Welt in ihrer Unbeweglichkeit fest-gehalten.

"Er [der Mythos – Anm. MW] schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein." (MY, S. 131 f.)

Zustände legitimieren sich durch ihr bloßes Vorhandensein. Die starre Ideologie des "So ist es (gut), so sei es" ist zielgerichteter und politischer, als sie prima facie erscheinen mag. Die Mentalität der bürgerlichen Gesellschaft führt zu einer Reinigung der herrschenden Verhältnisse von jeglichen Kausalitäten und historischen Begründungszusammenhängen und strebt damit die selbstberuhigende Konservierung des Status quo an.

2.4 Die endlose Unschuldigkeit – Jelineks Reflexion von Barthes' Mythos-Begriff

In der Textanalyse in Kap. 5 werde ich mich auf die These stützen, dass Barthes' Mythos-Begriff als poetologisches Konzept für Jelineks eigene literarische Texte gelten darf. Diese Form der Mythenkritik ist eine Art Richtschnur, wie Jelinek in den fraglichen Primärtexten mit einer stark ideologisierten Musik umgeht und diese Ideologien offenlegt. In dem stark montierten Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) verwebt sie u. a. Textpassagen von Hans Barth (*Masse und Mythos*), Marshall McLuhan (*Die magischen Kanäle*) und vor allem Roland Barthes (*Mythen des Alltags*), wobei z. T. direkte Zitate nicht als solche ausgewiesen

⁷ Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854. Basel und Frankfurt am M.: VEB 1987, hier S. 255.

sind.⁸ Dabei verzichtet Jelinek mehrheitlich auf eine Referenz auf die theoretische Grundlage von Barthes' sekundärem semiologischem System, bedient sich jedoch der Termini von Objektsprache und Metasprache. Als dominant erweist sich die Reflexion des durch triviale Beispiele aus Werbung, TV-Serien oder Zeitschriften unterfütterten Konzepts der geschichtlichen Entleerung und mythischen Wiederauffüllung der Materie. Dies korrespondiert mit der literarischen Konzentration Jelineks auf Trivialmythen Anfang der 1970er-Jahre,⁹ die sich in den 1980er-Jahren – also in der die Primärliteratur dieser Arbeit betreffenden Phase – in Richtung künstlerischer und emanzipatorischer Mythen verschieben wird. Das Prinzip der Auseinandersetzung bleibt jedoch vergleichbar. So enttarnt Jelinek im Essay anhand eines Werbespots die scheinbar völlig natürliche Verbindung von männlicher Potenz und Motorrad. "die maschine als penis der starke motor als penis zwischen den männerschenkeln."¹⁰ Die kommerziell verwertbare Verknüpfung ist zwar zu offensichtlich, um übersehen zu werden, die Selbstverständlichkeit ihres Einsatzes setzt aber bereits ein mythisiertes Herrschaftsverhältnis voraus, das im Werbespot keiner Reflexion mehr bedarf. Dieser Missbrauch eines Konzepts von Natur, wie es Barthes expliziert, wird bei Jelinek zum "natürlichkeitsschleim der alles überzieht und verklebt" (UN, S. 56).

2.5 Die decouvrierende Funktion des künstlichen Mythos

Nun stellt sich die Frage, wie der Verfasser fiktionaler Texte mit derlei Mythen umgehen bzw. diesen beikommen könne. Eine banale Diskreditierung des Mythos als Lügengeschichte würde weder Jelineks literarischem Anspruch noch ihrem aufklärerischen Impetus gerecht. Die Mythenkritik bedient sich daher statt des Modus des 'Telling' dem des 'Showing', d. h. der Mythos wird durch die Positionierung im Kontext der fiktionalen Konstellationen derart in Bedrängnis gebracht, dass er sich selbst enttarnen muss. Auch hier bietet Barthes bereits theoretische Anknüpfungspunkte:

"Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. Dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein. [...] Dazu genügt es, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen. [...] Es ist das, was man einen experimentellen Mythos nennen könnte, ein Mythos zweiten Grades. [...] Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen." (MY, S. 121 f.)

Auch wenn Jelinek ausgerechnet diesen theoretischen Ansatz nicht in *Die endlose Unschuldigkeit* einmontiert, bildet er m. E. den Kern ihres Mythendekonstruktionskonzepts, der nicht zuletzt in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* schlagend wird. Insbesondere durch die Verfahren der Ironisierung und Überzeichnung überdreht Jelinek den Mythos in ein

⁸ Auf die ebenfalls einmontierte fiktionale Textebene muss an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

⁹ Z. B. *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* oder *Die Liebhaberinnen*

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa – Hörspiel – Essay. München: Schöfftinger Galerie-Verlag für Bildkunst und Literatur GmbH 1980, hier S. 67. (i. F. zit. als "UN")

offensichtlich künstliches Extrem, sodass auch dem Basis-Mythos jegliche vermeintliche Natürlichkeit verlorengeht. Somit wird die Untersuchung dieser Technik den Kern der Textanalyse in Kap. 5 bilden.

Zum Abschluss dieses Abschnitts sei angemerkt, dass der decouvrierenden Überspitzung des Negativen kaum eine Harmonie oder positive Utopie zu entspringen vermag. Die desillusionierende Wirkung von mythenkritischer Aufklärung hat selbst Roland Barthes als problematisch erkannt.

"[...] schließt sich der Mythologe von allen Verbrauchern von Mythen aus, und das ist keine Kleinigkeit. [...] wenn der Mythos die gesamte Gesellschaft befällt, muß man, wen man den Mythos freilegen will, sich von der gesamten Gesellschaft entfernen. [...] Die *Tour de France*, den guten französischen Wein entziffern, heißt sich von jenen abzusondern, die sich daran erfreuen. [...] Sein Verhältnis zur Welt ist sarkastisch. [...] Die Zerstörung, die er in die kollektive Sprache trägt, ist für ihn absolut, sie füllt seine Aufgabe bis zum Rand, er muß leben ohne eine Hoffnung auf Rückkehr, ohne die Annahme einer Belohnung. Es ist ihm untersagt, sich vorzustellen, was die Welt sein wird, wenn der Gegenstand seiner Kritik verschwunden ist. Die Utopie ist für ihn ein unmöglicher Luxus. Er bezweifelt sehr, daß die Wahrheiten von morgen die genaue Kehrseite der Lügen von heute sein werden. Die Geschichte gewährt niemals den reinen, eindeutigen Sieg eines Gegenteils über das andere. [...] Für ihn [den Mythologen – Anm. MW] ist die Positivität des Morgen voll und ganz durch die Negativität des Heute verborgen." (MY, S. 149)

Hier schwingt durchaus wehmütig der mit hohem Preis erkaufte, jedoch im Dienst der guten Sache in Kauf genommene Selbstausschluss des Mythologen bzw. mythologisch orientierten Künstlers aus einer Gesellschaft mit, die aus diesen Mythen eine zumindest oberflächliche Befriedigung zu gewinnen vermag. In dieser Positionierung des Mythologen ist sicherlich auch die Verortung der Schriftstellerin Jelinek im Abseits der Gesellschaft wiederzuerkennen. Auch abgesehen von derlei persönlichen Befindlichkeiten ist Utopielosigkeit wohl die Krux der Mythenkritik, was vielfach auch an Jelineks Werk kritisiert wurde. Für sie ist auch das sehnsuchtsvoll erwartete Happy End nicht mehr als ein Trivialmythos.

"Jelineks mythenkritisches Verfahren als *sprachliches* Verfahren greift die mythisierenden Redeformen der Figuren auf, reproduziert sie, um sie auszustellen und als 'angeschaute Naivität' erscheinen zu lassen. [...] Dem literarischen Verfahren Jelineks liegt in der *Klavierspielerin* wie auch sonst in ihrem Werk das Instrumentarium marxistischer Analyse zugrunde, aber es fehlt die marxistische Perspektive auf die Zukunft. Das 'revolutionäre Subjekt' [...] ist nicht mehr in Sicht. Und so bleiben nur die Erikas, die Klemmers [...] und die ihre Kinder malträtierten Mütter, die allesamt die alltagsfaschistischen Gewaltverhältnisse perpetuieren."¹¹

3 Musiksoziologie und Kulturkritik nach Theodor W. Adorno

Die musiksoziologischen Thesen Adornos werden als theoretische Fundierung in diese Arbeit eingebunden, da sie in einem engem Dialog mit den in der fraglichen Primärliteratur verhandelten kultur- und gesellschaftskritischen Positionen stehen, ohne dass Jelinek – im Unterschied zu ihrer rekonstruierbaren Barthes-Rezeption – sich ausdrücklich auf Adorno

¹¹ Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin*. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S.108-135, hier S. 132 f.

beziehen würde. Die Kernfrage an ihn wird sein, ob der kritische Blick des Kulturpessimisten selbst teilweise Gefahr läuft, in die mythologischen Fallen zu tappen, denen Jelineks weitaus unreflektiertere Charaktertypen anheimgefallen sind.

3.1 Musik als Ware – die Verdinglichung absoluter Musik

Unter Musiksoziologie versteht man die wissenschaftliche Beschäftigung mit den gesellschaftlichen Aspekten musikalischer Phänomene. Insbesondere von Interesse im Kontext dieser Arbeit ist die Wirkung und Verwendung von Musik in Bezug auf den Einzelnen und die Verortung dieser Wirkungen und Verwendungen in einem sozialen Kontext, die auch einen symbolischen Gehalt offenbaren. Das musikalische Erlebnis bleibt kein individualistisches, sondern wird in Gruppensituationen ausgehandelt und nivelliert. Die Einzelperson rezipiert Musik immer schon vor einem Erwartungshorizont, der von renommierten Instanzen und Meinungsbildnern (z. B. Schule, Musikwissenschaft, Feuilleton, Medien) geprägt ist. Die qualitative Bewertung von Musik beschränkt sich dabei nicht auf eine werkimmanente kompositorische Analyse, sondern impliziert auch die Einordnung eines Stücks oder Genres in einer sozialen Hierarchie. So wird dem von Adorno kritisierten Schlager im Allgemeinen ein geringeres gesellschaftliches Prestige als klassischer Musik¹² zugeschrieben. Dieses Renommee kann nun zweckgebunden eingesetzt werden, z. B. für den ritualisierten Akt kollektiver Selbstvergewisserung des Bürgertums im Rahmen des Konzerts, in dem der gehobene Status des präsentierten Programms mit der selbstbewussten Eigenwahrnehmung des (klein)bürgerlichen Mittelstandes korrespondiert – selbst dann, wenn dies eine symbolische Überhöhung der eigenen sozialen Stellung über die realen Gegebenheiten hinaus bedeuten sollte.

In Bezug auf die möglichen Ausdrucksformen von Instrumentalmusik stellt sich jedoch die Frage, wie es überhaupt zu derlei Funktionalisierungen kommen kann, zumal das musikalische Informationssystem mit seiner "unbegriffliche[n] Beschaffenheit"¹³ im Gegensatz zur Sprache eine explizit kommunikative Funktion, die Übermittlung eindeutig dechiffrierbarer Botschaften zu verweigern scheint:

"Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. [...] Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.

¹² Eine Präzisierung und Differenzierung des unkonkreten Begriffs der 'klassischen Musik' kann für die Zwecke dieser Arbeit unterbleiben. Unter Berücksichtigung der diskutierten Primärliteratur wird mit dem Begriff die europäische, insbesondere instrumentale Kunstmusik (E-Musik) des 18. und 19. Jahrhunderts bezeichnet, die den musikalischen Diskurs in *Clara S.* und *Die Klavierspieler:in* kennzeichnet.

¹³ Adorno, Theodor W.: Ideen zur Musiksoziologie. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp 1990, S. 9-23. (Gesammelte Schriften Bd. 16), hier S. 10.

Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laut. [...] Die Folge der Laute ist der Logik verwandt: es gibt Richtig und Falsch. Aber das Gesagte läßt von der Musik nicht sich ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen."¹⁴

Analogien zwischen Sprache und Musik lassen sich also in der linearen Struktur finden, die jeweils eine innere Logik aufweist und somit das rein phonetische Ereignis des physikalischen Schallphänomens überschreitet. Eine klare semantische Kodierung und Dekodierung im Sinne einer kommunikativen Situation zwischen Sender und Empfänger ist für Musik jedoch auszuschließen.

"Musik zielt auf eine intentionslose Sprache. Aber sie scheidet sich nicht bündig von der meinenden wie ein Reich vom anderen. Es waltet eine Dialektik: allenthalben ist sie von Intentionen durchsetzt [...]. Musik ohne alles Meinen, der bloße phänomenale Zusammenhang der Klänge, gleiche akustisch dem Kaleidoskop. Als absolutes Meinen dagegen hört sie auf, Musik zu sein, und ginge falsch in Sprache über. Intentionen sind ihr wesentlich, aber nur als intermittierende. Sie verweist auf die wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selber offenbar wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit, die übergang an die meinenden Sprachen. Und als sollte sie, die beredteste aller Sprachen, über den Fluch des Mehrdeutigen, ihr mythisches Teil, getröstet werden, strömen Intentionen in sie ein. Stets wieder zeigt sie an, was sie meint, und bestimmt es. Nur ist die Intention immer zugleich verhüllt."¹⁵

Die zentrale Schlussfolgerung aus dieser Passage ist m. E., dass gerade die Uneindeutigkeit im Hinblick auf eine bestimmte Botschaft es gestattet, Musik willkürlich mit Bedeutungen aufzuladen. Intentionen können unterschwellig in das musikalische Ereignis integriert werden, ohne dass daraus eine konkret formulierbare Mitteilung zu extrahieren wäre. Eine Autonomie von Musik wird zwar von Adorno als Ideal gesetzt, in der Regel jedoch durch den gesellschaftlichen Gebrauch untergraben. Eine Ideologisierung kann somit Platz greifen, was für Adorno als scharfem Kritiker des Nationalsozialismus und gleichzeitig betroffenem Exilanten von höchster Brisanz ist. Vor dem Hintergrund der Gefahr des massiven, zielgerichteten ideologischen Missbrauchs von Kulturgütern wird der idealistisch geprägte Kunstbegriff Adornos plausibel. Eine kommerzielle, manipulierende, anti-aufklärerische Kulturindustrie lehnt Adorno ab, da sie die Ausbildung bewusst urteilender Individuen verhindere.¹⁶

"Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließend die der Ware; ihr Wert der des Marktes. Sie dient nicht mehr dem unmittelbaren Bedürfnis und Gebrauch, sondern fügt sich mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tausches um abstrakte Einheiten und ordnet mit ihrem Gebrauchswert [...] dem Tauschzwang sich unter."¹⁷

Dabei beschränkt sich Adornos Kritik keineswegs auf Populärmusik. Auch ernste Musik sei gefährdet, die Erfordernisse des entsprechenden Marktes einzukalkulieren, könne sich dem tendenziellen Warencharakter von Musik nicht einfach entziehen. Nach Adorno ist auch im

¹⁴ Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp 1990, S. 251-258. (Gesammelte Schriften Bd. 16), hier S. 251.

¹⁵ Ebd., S. 252 f.

¹⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 729-777. (Gesammelte Schriften Bd. 18), hier S. 729 ff.

¹⁷ Ebd., S. 729.

bürgerlichen Konzert "Musik zum Tauschwert und zur Ware geworden, hatte ihres ursprünglich ritualen und danach zeremonialen Wesens vollends sich entäußert."¹⁸ Adorno vertritt die These, dass sich der bürgerliche Musikbetrieb oberflächlich in Sicherheit wiege, sich "gegen die Realität des wirtschaftlichen Zirkulationsprozesses sorgsam abgedichtet"¹⁹ zu haben, "isoliert im Zeichen der reinen Autonomie des Kunstwerkes."²⁰ Man erhalte sich damit jedoch lediglich "die Fiktion, das Konzert sei der Macht der Verdinglichung entrückt."²¹ In Wahrheit hätten sich kapitalistische Denkstrukturen längst des bürgerlichen Musikbetriebs bemächtigt. Jedoch ist diese Verdinglichung auf einer anderen Ebene anzusiedeln als z. B. die offensichtliche Anbiederung einer oberflächlichen Populärmusikproduktion an die Erfordernisse des Massenmarktes. Auch längst kanonisierte Werke der E-Musik können zu Waren umfunktioniert werden. Der Tauschwert der musikalischen Ware muss nicht ausschließlich monetärer, sondern kann auch symbolischer Natur sein. Gerade der Status einer nur scheinbaren – jedoch elitär konnotierten – Autonomie prestigeträchtiger Musik eröffnet paradoxerweise die Option, sie zweckgebunden einzusetzen, da diese vermeintliche Autonomie für eine Qualität bürgt, die im Sinne einer schichtenspezifischen Distinktion tauglich erscheint.

3.2 Zu den Hörertypen und Funktionen bürgerlicher Musik

Die Erstellung einer Hörertypologie geht mit der Analyse der Funktionen, die die Musik für den jeweiligen Typus erfüllt, Hand in Hand. Vorausgesetzt werden kann, dass die einzelnen Typen keine strengen Kategorien darstellen, sondern dass mit fließenden Übergängen zu rechnen ist. Adorno charakterisiert mehrere Rezeptionsformen, die für die behandelte Primärliteratur von Interesse sind.

Der 'Experte' ist der bewusste, musikalisch gebildete Hörer, der unter Umständen mit der Partitur zuhört, aber auch ohne sie ad hoc einen strukturellen Nachvollzug des Gehörten zu leisten vermag. Nach Adorno bedeutet Musikinterpretation Musik zu machen, was auch in der stillen Rekonstruktion realisierbar ist. Dem 'guten Zuhörer' mangelt es an musikalischem Fachwissen, er hört aber abseits geschmacklicher Willkür mit dem Impetus des Experten. "Er versteht Musik etwa so, wie man die eigene Sprache versteht, auch wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder wenig weiß, unbewußt der immanenten musikalischen Logik mächtig."²² Der bürgerliche Typus des 'Bildungskonsumenten' präsentiert sich als sammelnder Insider, indem er Musik in Form von Tonträgern und

¹⁸ Adorno, Theodor W.: Bewußtsein des Konzerthörers: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 815-818. (Gesammelte Schriften Bd. 18), hier S. 815.

¹⁹ Ebd., S. 815.

²⁰ Ebd., S. 815.

²¹ Ebd., S. 815.

²² Adorno, Theodor W.: I. Typen musikalischen Verhaltens. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 178-198. (Gesammelte Schriften Bd. 14), hier S. 183.

peripherem, in sozialen Kontexten präsentem Wissen, z. B. über Interpreten und Komponisten anhäuft. Er kennt viele Werke, vor allem jene, die man "um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muss [...]".²³ An hermeneutischem Werkimmanentem Verständnis mangelt es ihm, stattdessen wird Kunst zum Fetisch. In seinen Aufmerksamkeitsbereich fallen der große, mnemotechnisch zu fixierende melodische Moment und die brillante, selbstzweckhafte Virtuosität am Instrument, ersteres analog zur bürgerlichen Maxime der Absicherung bereits erwirtschafteten Kapitals, letzteres als Pendant zum bürgerlichen Leistungsprinzip. Die strukturelle Entfaltung des Werks ist ihm nebensächlich, es dominiert eine fragmentierte Rezeption, die vor allem auf die Identifikation bekannter Melodien aus prestigeträchtigen Stücken abzielt. Der Habitus ist konservativ, massenfeindlich und elitär. Musik fungiert hier vor allem als Instrument zur schichtenspezifischen Distinktion. In der extrem reaktionären und vereinzelt Ausprägung dieses Typus zeigt sich der 'Ressentiment-Hörer', der die Werke vergangener Zeiten ohne jeglichen Spielraum in der Neuinterpretation konservieren will. Der Zwang zur Fixierung einer idealisierten kulturellen Entwicklungsstufe korrespondiert mit dem Wunsch nach Absicherung des eigenen Status, mit Angst vor dem sozialen Abstieg, der Proletarisierung. Der 'Narkotiker' erscheint bei Adorno als spleeniger, einsamer Greis, der sich, vom bloßen Klang berauscht, tröstenderweise in bessere Welten entführen lässt. Für den 'emotionalen Hörer' stellt Musik lediglich ein auslösendes Moment, einen Trigger für ansonsten nicht ansteuerbare Emotionen dar. Musik ist hier ein "Medium bloßer Projektionen"²⁴, wird somit zum reinen Instrument der Psychohygiene, der Steuerung des eigenen Gefühlshaushalts und hat als Werk keine Bedeutung. Nicht zuletzt hier zeigt sich, dass für Adorno die eigenmächtige Interpretation zu einem falschen Verstehen führt. Die für Adorno niedrigste Attitüde ist die des 'Unterhaltungshörers' in Form des dezentrierten, beiläufigen Musikkonsums, der lediglich "zerstreuende[n] Komfort"²⁵ sucht und der Musik überhaupt keinen Eigenwert beimisst. "Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschalten des Radioapparats definiert als durch den sei's auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft."²⁶ Hier vermischt sich Kultur- mit Medienkritik.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass bei Adorno die Verzweckung von Musik im Sinne von Ablenkung, Zerstreuung, Tröstung, Ersatzbefriedigung oder sozialer Positionierung tendenziell negativ bewertet wird. Für Adorno führt der willkürliche gesellschaftliche Gebrauch zu einer innwendigen Zerstörung von Musik, zu einer Depravation des Werks in ein zusammenhangloses Potpourri vorzugsweise effektiver bzw. effektheischer Melodiefragmente.

²³ Ebd., S. 184.

²⁴ Ebd., S. 187.

²⁵ Ebd., S. 193.

²⁶ Ebd., S. 193.

3.3 Adorno in der Mythos-Falle?

Adornos partiell widersprüchliche Argumentation soll als Konzept für die folgende Textanalyse nicht vorbehaltlos übernommen werden. Es muss die Frage formuliert werden, ob er partiell Gefahr läuft, dem Mythos im Sinne von Barthes anheim zu fallen. Adorno erscheint in seinen Betrachtungen über die Funktionalität bzw. Nicht-Funktionalität von Musik durchaus ambivalent. Einerseits macht er an die Musik das Zugeständnis, immer schon vergesellschaftlicht zu sein, andererseits missbilligt er jede Erscheinung, die mit dieser Vergesellschaftlichtung einhergeht. Wenn z. B. jegliche Emotionalisierung dem Wesen des Kunstwerks²⁷ widerspricht, verbleibt für das idealtypische Hören von Musik im Sinne Adornos lediglich der rationale, emotionslose strukturelle Nachvollzug der Komposition. M. E. entblößt sich hier ein gleichermaßen elitäres wie verarmtes Konzept von Musikrezeption. Jeglichen hedonistischen Zugang als willkürliche Vereinnahmung und falsche Werkauslegung zu diskreditieren, höhlt das sinnerfüllte musikalische Zeichen aus und befüllt es mit der mythischen Bedeutung musikalischer Autonomie.

Aus produktionsseitiger und gesamtgesellschaftlicher Perspektive erscheint die Kritik Adornos an einer funktionalisierten Musik im Sinne einer anti-aufklärerischen Verflachung des musikalischen Diskurses und eines zielgerichteten, ideologischen Missbrauchs wiederum plausibel. Doch auch hier bleibt diffus, wie die idealtypische Gegenposition zu verwirklichen wäre. Adorno konstruiert einen modellhaften Dualismus zwischen einer Musik, "die den Warencharakter umstandslos anerkennt und, unter Verzicht auf jeden dialektischen Eingriff, nach den Erfordernissen des Marktes sich richtet und in solche, die sich prinzipiell nicht nach dem Markt richtet."²⁸ M. E. ist diese strenge Antinomie jedoch nur theoretisch haltbar. Musik und der Umgang mit ihr wird sich immer in der Grauzone dazwischen bewegen, sich dabei entweder dem einen oder dem anderen Pol stärker annähern. Adorno gibt auch selbst einen Hinweis in diese Richtung:

"Man kann die Funktion von Musik nach dem gesellschaftlichen Verlust dessen, was sie zu großer Musik prägte, nur dann recht verstehen, wenn man sich nicht verschweigt, dass sie in ihrem emphatischen Begriff nie ganz aufging. Stets gesellte ihr das Außerkünstlerische des Wirkungszusammenhangs sich zu."²⁹

²⁷ Schon bei der Rede vom 'Wesen' der Musik wäre kritisch nachzufragen, ob es sich hierbei nicht um eine mythologisierende Fest-Stellung im Sinne von Barthes handelt. Musik wurde dem Menschen nicht als fertiges und unveränderliches Konzept übergeben, sondern wurde und wird von diesem selbst laufend als kulturelle Praktik ins Werk gesetzt. Dass eine vereinnahmende Emotionalisierung des musikalischen Erlebnisses dessen Natur widerspreche, ist bereits eine implizite Setzung Adornos.

²⁸ Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 729-777. (Gesammelte Schriften Bd. 18), hier S. 733.

²⁹ Adorno, Theodor W.: III. Funktion. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 219-235. (Gesammelte Schriften Bd. 14), hier S. 220.

Unter dem "Wirkungszusammenhang" ist somit der gesellschaftliche Gebrauch zu verstehen. In abgemilderter Form räumt Adorno somit selbst die Fragwürdigkeit seines Dualismus ein. Selbst der scheinbar autonomste Komponist setzt nicht nur schon durch die reine Publikation seines Werkes einen Diskurs, einen Gebrauch 'seiner' Musik in Gang, sondern ist bereits davor im Schaffensprozess von der Musikgeschichte und dem gesellschaftlichen Kontext beeinflusst. Ebenso wenig denkbar scheint eine gereinigte Rezeption von Musik. Das Konzept der Autonomie entzieht – wie es Barthes formulieren würde – der Musik ihre Geschichte. Die Schlussfolgerung wäre, dass in einer funktional differenzierten Gesellschaft die Existenz des scheinbar Funktionslosen auch nur eine Funktion erfüllt: eben die des Funktionslosen. Im mythisch-autonomen Heterotops wähnt sich der bürgerliche Musikkonsument den gesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen entzogen, ohne diesen Raum als integralen Bestandteil einer Gesellschaft zu erkennen, aus der kein geregelter temporärer Aus- und Wiedereinstieg möglich ist. Fazit: Die autonome Musik nach Adorno ist ein Mythos.

4 Sozialgeschichtlicher Kontext des 19. Jahrhunderts

Eine Skizzierung des sozialgeschichtlichen Kontexts im Hinblick auf weibliche Formen der Musikausübung im Bürgertum des 19. Jahrhunderts ist notwendig, um auch aus dieser Perspektive der Mythisierung von zu Natur geronnenen musikalischen Klischees entgegenzuwirken. Wenn mit Barthes die Technik des Mythos darin besteht, historische Kausalitäten zu negieren, kann die Offenlegung dieser Zusammenhänge, die auch essentiell für das Verständnis der gesellschaftlich bedingten Konstellationen in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* sind, zur Decouvrierung des Mythos beitragen.

4.1 Zum Stand der Musikpädagogik im Klavierunterricht

Insbesondere die Bedingungen für die musikalische Mädchenbildung sind hier in den Fokus zu nehmen. Bürgerstöchter waren zwar keineswegs vom Musikunterricht ausgeschlossen, erhielten diesen aber vor dem Hintergrund eines bürgerlichen Wertesystems, das sehr konkrete Zielvorgaben und Restriktionen für die Bildung von Mädchen vorsah. Schon die denkbare Instrumentenwahl war massiv eingeschränkt, nachdem z. B. das Violoncello (wegen der Beinhaltung) oder sämtliche Blasinstrumente aufgrund möglicher sexueller Assoziationen des Publikums indiskutabel waren.³⁰ Die Mehrzahl der Mädchen verbrachte

³⁰ Präzisierend ist hinzuzufügen, dass vorpubertäre Mädchen von derlei Assoziationen noch nicht betroffen waren, da Kinder im 19. Jahrhundert (vor Freud) als asexuelle Wesen wahrgenommen worden sind. (Vgl. Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt: Insel 1991, hier S. 85.)

ihre Unterrichtseinheiten daher am Pianoforte³¹ – jedoch unter gewissen Voraussetzungen. Der Musikunterricht war integraler Bestandteil einer Ausbildung, die auf eine bestimmte gesellschaftliche Funktion der Frau abzielte, dabei aber vorgab, das in der Frau angelegte 'Wesen' lediglich zur Entfaltung zu bringen.³² M. E. kann das Takt- und Maßhalten, das den Mädchen im Klavierunterricht vermittelt wurde, als pars pro toto für das takt- und maßvolle Verhalten stehen, das die Frau in ihrer sozialen Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft zu erfüllen hatte. Für diese These spricht der Umstand, dass der Unterricht niemals auf eine mögliche Professionalisierung der Schülerinnen abgestellt war, sondern häufig einer Massendressur bis zu einem mäßigen technischen Niveau gleichkam. Die Förderung eigener Kreativität spielte von vornherein keine Rolle. Berühmt berüchtigt waren die Klavierklassen nach dem System von Johann Bernhard Logier, einem aus Kassel stammenden Militärmusikdirektor, der in einem extrem mechanisierten und standardisierten Gruppenunterricht im Stile von Maschinschreibkursen zwar rasche Erfolge vorweisen konnte, jegliches individuelle Herantasten an eine genuin kreative Tätigkeit jedoch im Keim erstickte. Als technisches Hilfsmittel fungierte der sogenannte Chiroplast, eine Vorrichtung bestehend aus zwei Holzleisten, zwischen die die Hände der Schülerinnen wie in einen Schraubstock eingespannt wurden, um das Klavierspiel auf eine reine Fingerarbeit zu reduzieren. Zusätzlich wurden die Finger durch durchlöchernde Handblöcke gesteckt, um die derart angesteuerten Töne präzise zu treffen.³³ Hände und Arme konnten nicht mehr bewegt werden, die so fixierte Schülerin vermochte das Instrument ohne fremde Hilfe nicht mehr zu verlassen.³⁴ Über die psychologischen Auswirkungen dieser fragwürdigen Fesselung kann nur gemutmaßt werden. Wahrscheinlich ist, dass diese Form des Musizierens von den Schülerinnen eher als Repressalie denn als kreative Freizeitbeschäftigung wahrgenommen wurde.

4.2 Zur Stellung der Musikerin in der bürgerlichen Gesellschaft

Die forcierte Bewegungseinschränkung beim Klavierspiel korrespondiert nicht von ungefähr mit dem Ideal der unbewegten Pianistin. Im Gegensatz zu männlichen Virtuosen wie Franz Liszt wurde der Frau ein expressiver Ausdruck im Klavierspiel nicht zugestanden. Sie musste sehr dosiert agieren. "Der Widerspruch zwischen den Anforderungen an die

³¹ Das einzige Instrument, das dem 'Naturwesen Frau' noch stärker entgegenkam als das Klavier, war die eigene Stimme. Wie der unschuldige Singvogel benötigt die Sängerin keinerlei männlich besetzte Technik, kein zu beherrschendes Werkzeug, sondern körperliche Selbstbeherrschung.

³² Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1978, S. 161-191, hier S. 178.

³³ Vgl. Weissweiler, Eva: Clara Schumann. Eine Biographie. Hamburg: Hoffmann und Campe 1990, hier S. 17 f.

³⁴ Vgl. Scherer, Wolfgang: Klavier-Spiele: die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München: Fink 1989, hier S. 124.

Interpretation und den Anforderungen an die Frau war prinzipiell unauflösbar. Eine gute, ausdrucksstarke, vielseitige Pianistin konnte als Frau nicht akzeptiert werden."³⁵ Derart maskuline Anmaßungen waren verpönt, weshalb Miene und Körper unbewegt blieben, um sexuelle Konnotationen von vornherein zu verunmöglichen. Begünstigt wurde der verminderte Körpereinsatz durch die bewegungsfeindliche Damenmode. In dieser Vorgabe scheint das männlich-bürgerliche Publikum jedoch eher die eigenen Triebe als die der Musikerin unterdrückt zu haben. Die Darbietung von leidenschaftlicher, dynamischer, rhythmischer Musik in einer völlig starren Körperhaltung im Stile von E. T. A. Hoffmanns Automat Olimpia³⁶ erscheint paradox und kann als männliche Disziplinierung des Frauenkörpers interpretiert werden, der in jeder Lebenslage seinem 'naturgemäß' schwachen und passiven Wesen gerecht werden muss, welches von kraftvollen Bewegungen konterkariert würde. "Der Stand des Weibes ist Ruhe."³⁷

Die auf diesem Wege ausgebildete Pianistin konnte ihre Fertigkeiten nun in einem begrenzten gesellschaftlichen Rahmen zum Einsatz bringen, der jedoch fast immer ein privater blieb. Auch diesbezüglich wurde mit der Natur der Frau argumentiert, deren Domestizierung als Haus- und Muttertier lediglich der artgerechten Haltung des weiblichen Naturells entspreche. Hier ist wieder bei Barthes' Konzept einzuhaken, denn ein historisch gewachsenes Verhaltensmuster wird als ahistorisch gesetzt, Natur beschworen, um die Geschichte patriarchaler Unterdrückung zu entfernen. Wie artifiziell diese 'Natur der Frau' konstruiert war, kann im 19. Jahrhundert in der Lebensrealität des sicherlich naturnäheren Bauernstandes nachgewiesen werden, für den die häusliche Begrenzung des weiblichen Tätigkeitsbereichs keineswegs ein natürliches Faktum darstellte. Die 'Natur der Frau' war lediglich die Summe der Eigenschaften, die die bürgerliche Dame zu Erfüllung ihrer Pflichten benötigte und konnte sich nur im wohlhabenden Bürgertum manifestieren.

Im Bereich des bürgerlichen Heims oder Salons ist die Professionslosigkeit der Frau Zeichen des Wohlstandes, der die Muße zum häuslichen Klavierspiel erst eröffnet. Schon das Piano selbst als repräsentatives, kostspieliges Instrument und Möbelstück³⁸ war weniger Symbol einer hehren, vergeistigten Musik denn bürgerliches Statusobjekt, das in seiner Immobilität die Pianistin als personifizierte Spieldose und sittsam lächelndes Dekorationsstück an seinen Platz band. Hier konnte die Bürgerstochter ihre gesellschaftliche Funktion erfüllen, als Beweis ihrer Selbstdisziplin und Charakterstärke die Früchte ihres Unterrichts präsentieren und als musikalische Begleitung für anwesende Sänger fungieren.

³⁵ Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt: Insel 1991, hier S. 111.

³⁶ Vgl. Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Stuttgart: Reclam 2010 (RUB 230)

³⁷ Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt: Insel 1991, hier S. 132.

³⁸ Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Vom Zusammenhang von Erwerbsleben und bürgerlicher Familienstruktur. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1978, S. 404-412, hier S. 406.

Wie Nähen oder Sticken gehörte das Klavierspiel zum Repertoire handwerklicher Fertigkeiten der jungen Dame, die im geschützten Rahmen des bürgerlichen Salons ihre Qualifikationen auch deshalb zur Schau stellt, um auf dem Heiratsmarkt zu reüssieren. Die privat aufspielende Bürgerstochter präsentiert ihre Vorzüge im Sinne einer profitablen Verehelichung und des damit womöglich greifbaren sozialen Aufstiegs.³⁹ Die Funktionen des weiblichen Klavierspiels beziehen sich somit ausschließlich auf familiäre und privatgesellschaftliche Funktionen.

Dass dieser Status keineswegs selbstverständlich oder der 'Natur' des Pianofortes inhärent ist, beweist dessen professioneller Einsatz im außerhäuslichen Bereich. Die öffentliche Seite des Klavierspiels blieb der Frau in der Regel verwehrt. Die produktive Kulturarbeit, die Komposition, der öffentliche Auftritt, die künstlerische Virtuosität, die vordergründig unverzweckte Musikausübung oblagen dem Mann, obwohl er diese Tätigkeiten am gleichen Instrument vollzog. Das lateinische 'cultura' bezieht sich ursprünglich auf den Ackerbau, auf die Veränderung von Natur, das produktive, gebende Prinzip, das dem Mann zugeschrieben wird, während die Frau selbst Natur ist, das empfangende, reproduktive Prinzip repräsentiert, das keine aktiv gestalterischen Fähigkeiten besitzt.⁴⁰ Die bürgerlichen Setzungen waren teilweise in sich widersprüchlich, zumal ein Teil der Mädchen und Frauen – im finanziellen Interesse von männlichen Privatlehrern – durchaus auch intensiven Individualunterricht genoss, um im gleichen Zuge in der professionellen Verwertung der erworbenen Fähigkeiten behindert zu werden.⁴¹

Exkurs: Die historische Clara S.: Prototyp der emanzipierten Musikerin?

Clara Wieck (1819–1896) hat diesem Typus der Musikerin in vielerlei Hinsicht widersprochen, was den in sie gesetzten Karrierehoffnungen ihres Vaters Friedrich Wieck, einem Leipziger Klavierlehrer, geschuldet war, der sie von klein auf in Richtung einer internationalen Pianistinnenkarriere drillte. Dass sein tyrannischer Ausbildungsstil von äußerem Erfolg gekrönt war, steht ebenso außer Frage wie die persönlichen Schattenseiten, mit denen sich der kompromisslose Karriereplan für Clara Wieck verband. Bei seinem Entwurf einer Starpianistin, die er dem Markt als professionell geschnürtes Produktpaket anbot, dominierte keinerlei emanzipatorisches Interesse, sondern im Gegenteil die Vorannahme, dass ein Mädchen in seiner 'natürlichen' Gefügsamkeit und Duldsamkeit sich

³⁹ Vgl. Bethman, Brenda: "Obscene Fantasies". Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York u. a.: Peter Lang 2011. (Austrian Culture Vol. 44), hier S. 78.

⁴⁰ Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1978, S. 161-191, hier S. 161.

⁴¹ Vgl. Bethman, Brenda: "Obscene Fantasies". Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York u. a.: Peter Lang 2011. (Austrian Culture Vol. 44), hier S. 80.

eher seinem strikten Ausbildungsprogramm unterwerfen würde. So sollte Clara zeit ihres Lebens an ihrer – im Vergleich zu männlichen Berufskollegen wie Franz Liszt oder Felix Mendelssohn – mangelhaften Bildung leiden, die Friedrich in seinem eindimensionalen Klavierdrill als nachrangig erachtete.⁴² Eine geistige Entfaltung seiner Tochter unterband er von Beginn an, ihr Verhältnis war von gegenseitiger Abhängigkeit geprägt. Regelmäßig forderte er Dankbarkeit für die ihr geopferten Lebensjahre ein, ohne dabei zu berücksichtigen, dass sein Geltungsdrang in höchstem Maße durch Claras Erfolge Befriedigung erfuhr. Er galt allerorts als der Vater des Erfolgs, sein Selbstbewusstsein schöpfte er aus der Anerkennung seines musikpädagogischen Konzepts. Gleichzeitig profitierte er auch finanziell von Claras Status als renommiertester Pianistin Europas⁴³ und offizieller kaiserlicher Kammervirtuosin, deren Status durchaus mit dem eines Liszt oder Chopin konkurrieren konnte. Als sie sich schließlich aus dieser Umklammerung zu lösen und in die Beziehung mit Friedrichs Klavierschüler Robert Schumann (1810–1856) zu flüchten begann, war die Legitimierung dieser Bindung mit größten Anstrengungen verbunden und musste aufgrund des Widerstands des Vaters, dessen Plan es offenbar gewesen war, seine Tochter niemals in ein eigenständiges Leben zu entlassen, vor Gericht erkämpft werden. Dass sich Clara Wieck, nunmehr Schumann, damit von einer Objektorolle in die nächste begeben hatte, sollte sich alsbald herausstellen. Trotz ihres künstlerischen Status forderte der Gatte eine deutliche Fokussierung ihrer Aufmerksamkeit auf Ehe und Familie. Neun Schwangerschaften in 14 gemeinsamen Jahren⁴⁴ sprechen diesbezüglich eine deutliche Sprache und führten zu einer deutlichen Einschränkung ihrer Pianistinentätigkeit. Über Jahre hinweg war sie auch im häuslichen Üben massiv behindert, da Robert sich hochempfindlich gegen Claras Klavierspiel zeigte.⁴⁵ Paradox erscheint in dem Zusammenhang, dass er Claras Potential nicht für sich selbst nutzte. Roberts großes Ziel, die gemeinsame Existenz durch seine eigene Komponistentätigkeit zu sichern, war in den ersten Ehejahren (1840–1849) noch völlig außer Reichweite. Sein Kompositionsstil entsprach nicht eben dem zeitgenössischen Massengeschmack, zudem war ein Urheberrecht im heutigen Sinne noch nicht etabliert.⁴⁶ Gleichzeitig war er auf die instrumentalen Fähigkeiten seiner Frau angewiesen, damit seine Stücke überhaupt ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden, da er den Fingern seiner rechten Hand durch eine

⁴² Vgl. Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854. Basel und Frankfurt am M.: VEB 1987, hier S. 111.

⁴³ Im Zeitraum 1750–1850 wurden insgesamt ca. 600 Instrumentalistinnen namentlich genannt, etwa 90 % für Klavier und Zupfinstrumente. (Vgl. Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt: Insel 1991, hier S. 79.)

⁴⁴ Vgl. Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Furore Verlag ²1991, hier S. 260 f.

⁴⁵ Vgl. Sousa Katrin: "Wie ein Herz und eine Seele." Möglichkeiten im Umgang mit autobiographischem Material am Beispiel der Ehe-Tagebücher von Clara und Robert Schumann. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Resounding concerns. München: Iudicium 2003, S. 71-85. (London German Studies. Bd. 8), hier S. 83 f.

⁴⁶ Vgl. Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Furore Verlag ²1991, hier S. 31.

mechanische Übungsvorrichtung irreparable Schäden zugefügt hatte. Clara war somit zu seiner rechten Hand geworden, die er sich gleichsam ungenutzt an seinen Körper band. So gestaltete sich die finanzielle Situation – trotz Roberts Tätigkeit als Mitherausgeber der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* – oftmals prekär. Dennoch kam es nicht zu einer häuslichen Totalvereinnahmung Claras, da sie ihre Kinder nicht selbst stillte⁴⁷ und sich auch in der Küche und für grobe Arbeiten wenig ambitioniert zeigte⁴⁸, nachdem ihr Vater sie von jeglichen häuslichen Verpflichtungen freigehalten hatte. Dennoch hemmte sie Robert in der Fortführung ihrer Karriere. Als Reisebegleiter an Stelle ihres Vaters war er ungeeignet, fühlte sich neben der berühmten Pianistin minderwertig und kompensierte seine Unzufriedenheit mit dem eigenen Status mittels Alkohol, überzogener Kritik an Claras Fähigkeiten und einer Herabwürdigung und Bagatellisierung des Interpretentums als schlichte Handarbeit. Er stand unter dem inneren Produktionszwang, ständig sein Talent unter Beweis stellen zu müssen und zeigte hier eine Ambivalenz zwischen seinem Anspruch einer gesellschaftlich entbundenen Musik, und der Anforderung, dass ihm diese gleichzeitig genug Prestige und finanziellen Erfolg einbringen sollte, um sich in seiner Männlichkeit nicht beschnitten zu fühlen. Die reisende Klaviervirtuosin hingegen nahm er als einfache Kauffrau wahr, die jene Waren feilbietet, welche vom Markt verlangt werden. Eindeutig produktiver war Schumann in den Phasen, in denen Clara nicht auf Tournee war. Sobald sie sich vorübergehend seinem Einfluss entzog und somit für ihn unkontrollierbar wurde, durchlitt er psychische Qualen. Erst ab 1849 bot sein Einkommen eine sichere Existenzgrundlage,⁴⁹ sein psychischer Zustand verschlimmerte sich aber zusehends, bis er letztendlich 1856 umnachtet in der psychiatrischen Anstalt Eendenich starb.

Dennoch wäre die Darstellung Clara Schumanns als pures Opfer geschichtsverfälschend. In der musikwissenschaftlichen Fachliteratur lassen sich hier drei Ebenen der Rezeption feststellen: die Ebene vom harmonischen, sich gegenseitig ergänzenden Künstlerehepaar,⁵⁰ die Darstellung einer tapferen Clara als Opfer, die ihre Karriere gegen den Willen ihres Mannes durchsetzen muss⁵¹ und zuletzt die Infragestellung Claras als emanzipierter Kämpferin.⁵² In vielerlei Hinsicht erscheint sie eher als das

⁴⁷ Vgl. Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009 (Europäische Komponistinnen Bd. 3), hier S. 237.

⁴⁸ Ebda., hier S. 181.

⁴⁹ Vgl. Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Furore Verlag²1991, hier S. 254.

⁵⁰ Z. B. Sutermeister, Peter: Robert Schumann. Eine Biographie nach Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen von Robert und Clara Schumann: Tübingen: Heliopolis 1982. Die erste Stufe dürfte auch der zeitgenössischen Rezeption entsprochen haben. So schrieb etwa Franz Liszt: "Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin." (Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Furore Verlag²1991, hier S. 8)

⁵¹ Tendenziell: Sousa, Katrin: "Wie ein Herz und eine Seele." Möglichkeiten im Umgang mit autobiographischem Material am Beispiel der Ehe-Tagebücher von Clara und Robert Schumann. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Resounding concerns. München: Iudicium 2003, S. 71-85. (London German Studies. Bd. 8)

⁵² Z. B. Weissweiler, Eva: Clara Schumann. Eine Biographie. Hamburg: Hoffmann und Campe 1990.

Gegenteil einer emanzipierten Musikerin, da sie nur die Systeme stützte und reproduzierte, die ihr Männer vorgaben. So verehrte sie ihren egozentrischen und profilierungssüchtigen Vater bis zuletzt, gestand aber ihren Kindern, z. B. der talentierten Marie, keine eigenständige Karriere zu. Die professionelle Musikerin, insbesondere die Komponistin fand in ihrem Weltbild befremdlicherweise keinen Platz, obwohl sie noch Jahrzehnte nach Roberts Tod als Pianistin tätig war und einst selbst respektable Kompositionsversuche unternommen hatte.

5 Zur Funktion und Destruktion musikalischer Mythen in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin*

Auf Basis der bisher erarbeiteten Grundlagen sollen nun die in der Primärliteratur verarbeiteten musikalischen Mythen im Detail analysiert werden. Der erste Abschnitt befasst sich mit dem Konzept des Genies und dessen oftmals isolierter Position.

5.1 Genie und Isolation

5.1.1 Das musikalische Originalgenie und sein Hang zum Wahnsinn

Im literaturgeschichtlichen Rückgriff auf den stark auf Shakespeare referierenden Genie-Diskurs in der Epoche des Sturm und Drang sei hier die These formuliert, dass die elitäre Vorstellung eines unabhängigen Originalgenies, das nicht als second maker eine göttliche Schöpfung nachbildet, sondern als eigenständige göttliche Instanz und ohne zugrundeliegendes poetologisches Regelwerk einer erlernbaren Techne das Kunstwerk als Akt subjektiver Gestaltungskraft aus sich selbst hervorbringt, auch für die Vorstellung des musikalischen Genies bedeutsam ist. Wenn Goethe in seiner Künstlerhymne *An Schwager Kronos*⁵³ den Weg des männlichen Genies als einsamen, mühevollen, aber selbstgewissen Aufstieg auf den Gipfel des Berges beschreibt,⁵⁴ das nach Ende des Lebens selbst in der Unterwelt einen gottähnlichen Status genießt, kann Erika Kohut dieses hehre Konzept des künstlerischen Emporkommens nur in einer degenerierten und fremdbestimmten Form verfolgen:

"An keiner Stufe, die Erika erreicht, ist es ihr gestattet auszuruhen, sie darf sich nicht schnaufend auf ihren Eispickel stützen, denn es geht sofort weiter. Zur nächsten Stufe. [...] Konkurrenten wünschen Erika zu einer Klippe zu locken, unter dem Vorwand, ihr die Aussicht erklären zu wollen. Doch wie leicht stürzt man ab! Die Mutter schildert den Abgrund anschaulich, damit das Kind sich davor hütet. Am Gipfel herrscht Weltberühmtheit, welche von den meisten nie erreicht wird. Dort weht ein kalter Wind, der Künstler ist einsam und sagt es auch."⁵⁵

⁵³ Goethe, Johann Wolfgang von: *An Schwager Kronos*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/376> (Zugriff 08.07.2014)

⁵⁴ in dem die Frau lediglich die Rolle spielt, den angestregten Künstler ehrerbietig mit Wasser zu laben,

⁵⁵ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt⁴⁰2008, hier S. 28. (i. F. zit. als "KS")

Die Einsamkeit ist hier eher Folge des Konkurrenzdenkens als der eigenen Genialität, die Erika an sich bald ernsthaft in Frage stellen wird, zumal das Genie hier an einer Bestätigung im Außen, an der angestrebten Weltberühmtheit festgemacht wird. Aus Sicht von Mutter Kohut hat sie mit Erika eindeutig ein Genie geboren, "nur wurde sie noch nicht richtig entdeckt" (KS, S. 29). In ihrer absurden Überhöhung war "[d]ie Geburt des Jesusknaben [...] ein Dreck dagegen" (KS, S. 29). Berühmtheit will sich dennoch nicht einstellen, zudem ist dieser Entwurf von Genialität mit dem Makel der reinen Interpretation behaftet, der dem Konzept des Originalgenies widerspricht. Jelinek destruiert die Kohut'schen Genievorstellungen vorzugsweise in Situationen, in denen Erika in einem scheinbar öffentlichen Rahmen brilliert, der jedoch so geschützt ist, dass ein plakatives Scheitern von vornherein ausgeschlossen werden kann, z. B. beim Pseudokonzert für die zwangsbeschallten, einfältigen Nachbarn (vgl. KS, S. 39 ff.) oder im privaten Kammerkonzert, zu dem sie ihre Schüler "geschlossen hinzitiert" (KS, S. 64), welche in ihrer hierarchisch unterlegenen Position das Genie der Lehrerin notgedrungen anerkennen müssen. Die zwischen auktorialem und personale Erzählen oszillierende narrative Instanz erkennt aber: "Das also ist Erikas Publikum. Wüßte man es nicht, könnte man es nur schwer glauben, daß das Menschen sein sollen" (KS, S. 70). In ihrem dehumanisierenden Blick auf ein minderwertiges Publikum enthüllt Erika für sich selbst die Sinnlosigkeit ihres Geniegehaves, ohne jedoch zu mehr Authentizität fähig zu sein. Die psychischen Störungen der Interpretin Kohut sind nicht Folge eines aufreibenden Schaffenskampfes, wie dies bei dem literarisierten Robert Schumann zu beobachten ist. Dennoch schimmert bei Erika eine latente Faszination für die seelische Störung durch, die sie eben auch mit Genialität assoziiert:

"Der Sensible muß verbrennen, dieser zarte Nachtfalter. Und daher stehen, spricht Erika Kohut, diese beiden im höchsten Ausmaß Kranken, nämlich Schumann und Schubert, die die Vorsilbe miteinander gemeinsam haben, meinem geschundenen Herzen am nächsten. Nicht jener Schumann, dem schon alle Gedanken davongeflüchtet sind, sondern der Schumann ganz knapp davor! [...] Die Phase, in der man noch weiß, was man an sich selbst verliert, bevor man ganz preisgegeben ist." (KS, S. 75)

Der beste Schumann sei der unmittelbar vor der Grenze zum Wahnsinn gewesen. Diese Gratwanderung bringe das Genie am eindrucksvollsten zur Geltung. Mit psychischen Gratwanderungen ist Erika in ihrem Selbsthass, ihrem Hang zu Voyeurismus, Masochismus und Sadismus bestens bekannt. Dennoch ist diese Parallelisierung durch Erika, die ersehnte Gleichsetzung mit den öffentlich anerkannten Genies unzulässig, nicht nur aufgrund des wohl geringeren Potentials der einfachen Klavierspielerin, sondern weil die Musik eher Symptom als Ursache ihrer Pathologie darstellt, die in mangelnder Mutterliebe, frühzeitiger Parentifizierung, veränderter sexueller Identitätsfindung und abnormem Leistungsdruck zu suchen ist. Die Triebumlenkung in eine erfolgreiche Künstlerkarriere im Sinne Freud'scher Sublimierung musste zwangsweise scheitern.

Es ist nicht Anspruch dieser Arbeit, die Anamnese der Geisteskrankheit des historischen Robert Schumann zu rekonstruieren. Gesichert scheint jedoch – und dieses Charakteristikum deckt sich auch mit der Darstellung Jelineks in *Clara S.* –, dass dieser unter dem inneren Zwang stand, wie am Fließband neue, originale Musikschöpfungen hervorbringen zu müssen, um sein Genie permanent unter Beweis zu stellen.⁵⁶ Ein selbstbewusstes Vertrauen auf das eigene Talent scheitert, da dieser Beweis – wie bei Erika Kohut – auch im Außenverhältnis stichhaltig erbracht werden muss. Die Resonanz von Ehefrau, Kritikern und Publikum mit der damit einhergehenden finanziellen Bestätigung sind für das nur scheinbar sich selbst legitimierende Genie von größter Bedeutung. Dies ist die Vorgeschichte zum in *Clara S.* sichtbaren Scheitern des wahnsinnig gewordenen Robert Schumann, dessen kreative Geisteskraft sich destruktiv gegen ihn gewandt hat:

"CLARA: [...] Diese ungeheuerliche Angst vor dem Verlust des Kopfes! Da er doch weiß, daß darin seine Genialität haust wie der Wurm im Apfel. Der Wurm schaut ab und zu heraus und zieht sich dann, erschreckt von der Welt, zurück ins Kopfhäuser und weidet dort, das Gehirn zerfressend." (CS, S. 83)

In Jelineks Bildersprache ist die Genialität Roberts zu einem feindlichen Fremdkörper geworden, der den von ihm befallenen Wirt zerstört. Die Sucht nach dem Neuen erkennt Clara als krankhaft: "Diese wahnhaftige Suche nach etwas, das noch nie geschrieben, komponiert, gesprochen. Die Ori-gi-na-li-tät! *Brechreiz. Sie würgt*" (CS, S. 94). Trotz dieser Erkenntnis erhält sie den Mythos an das in Kürze entstehende Opus Magnum ihres Mannes aufrecht, der diesen übersteigerten Ansprüchen nicht mehr gerecht werden kann. Als Mäzen soll der finanzstarke, jedoch gegenüber Robert desinteressierte Dichter Gabriele D'Annunzio erhalten. Spielt Clara diesem gegenüber ihre Rolle der Mythos-Konservatorin, bemüht sie zu dessen Rechtfertigung eine ähnliche Rhetorik vom Grenzgang wie Erika Kohut: "Das Genie geht immer bis an seine Grenzen, oft schmerzhaft für andere. Manchmal tut es einen Schritt zuviel, und schon ist der Wahnsinn da" (CS, S. 86). Das Genie müsse sich nicht nur diesem Risiko des Wahnsinns aussetzen, um in die künstlerisch fruchtbare Zone vorzudringen, das Umfeld habe die daraus erwachsenden Konsequenzen auch duldsam zu ertragen. Dazu gehört zugleich, dass das potentielle Genie Claras neben Robert nicht zur

⁵⁶ Ohne im Weiteren darauf näher eingehen zu können, muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass von einer psychologischen und historisch korrekten Charakterzeichnung in *Clara S.* nicht die Rede sein kann. So wie die naive Gleichsetzung von Erika Kohut mit Elfriede Jelinek einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht angemessen ist, muss dies auch für die Beziehungen zwischen den Figuren in *Clara S.* und den als Projektionsflächen dienenden historischen Persönlichkeiten gelten. Es handelt sich im Stück um Sprechinstanzen, die anhand von biographischem Material Prototypen wie den wahnsinnigen Komponisten (Robert), die verhinderte Künstlerin (Clara) oder den sex- und machtbesessenen Patriarchen, Präfaschisten und Kapitalisten (D'Annunzio) entwerfen, um damit verschiedene gesellschaftliche Diskurse beispielhaft in Beziehung treten zu lassen. Zudem wird der Entwurf 'echter' Charaktere durch Jelineks Zitatverfahren, das die originalen Aussagen teilweise in den Mund der 'falschen' Personen legt, ad absurdum geführt. (Vgl. Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7 (1984), S. 14-16). Ganz zu schweigen von dem anachronistischen Arrangement, das die Schumanns des 19. Jahrhunderts in das Jahr 1929 des faschistischen Italien versetzt und somit den romantisch männlichen Geniekult mit einer faschistischen Ideologie zusammenspannt. Dennoch erscheinen im Gegensatz zu späteren Bühnenwerken Jelineks die Rollen in *Clara S.* noch als stärker in sich geschlossene Entitäten, deren historische Bezüge differenziert in die Analyse miteinzubeziehen sind.

Entfaltung gelangen kann: "Mein Vater hat die männliche Vorstellung vom Genie in mich hineingehämmert und mein Gatte hat sie mir gleich wieder weggenommen, weil er sie für sich selber gebraucht hat" (CS, S. 82). Beide Konstellationen bedeuten für Clara eine eingeschränkte Entfaltungsmöglichkeit ihrer Persönlichkeit. Der Vater drängte sie zwanghaft in die eindimensionale Rolle des genialen Wunderkindes, bis diese als ihre einzige Lebensperspektive verblieb, Robert eliminiert diese, indem er den Part des einzigen Genies im gemeinsamen Künstlerhaushalt für sich beansprucht. Mittlerweile kann er aber nicht einmal mehr die Kosten für eine Nervenheilanstalt geschweige denn den Lebensunterhalt seiner Familie souverän bestreiten, sondern muss sich dafür dem personifizierten Kapitalismus⁵⁷ D'Annunzio unterwerfen. Der Realitätsflüchtige vermag diese Erniedrigung jedoch selbst nicht mehr als solche zu erkennen. Im Gegenteil, seine akustischen Halluzinationen nimmt Schumann als Beweis für sein Genie, das aus sich selbst heraus produktiv wird. "Gehörsaffektionen. Engel! Nehmen mir das Symphonieschreiben bereits jetzt komplett ab" (CS, S. 110). Der pathologische Zustand wird umgedeutet in einen göttlichen Geist, der Robert als Medium durchströmt und ohne weiteres Zutun die musikalische Schöpfung hervorbringt. Wahnsinn ist hier nicht mehr die in Kauf genommene Begleiterscheinung des Genies, sondern tritt an dessen Stelle, womit sein Mythos destruiert wird. Dass die selbst höchst ambivalente Clara verzweifelt versucht, diesen Mythos aufrechtzuerhalten, gibt ihn erst recht der Lächerlichkeit preis. "ROBERT: [...] Jetzt kommt ein Ton vorbei! Horch! *Singt zitternd einen Ton*. Hörst du nichts? CLARA *begeistert*: Ja. Liebster, jetzt hast du es! Der Anfang ist bereits gemacht. Weiter so! COMMANDANTE: Ich höre nichts" (CS, S. 111 f.). Die weiteren Frauen im Haushalt lachen über den Verrückten und die seine Verrücktheiten deckende Gattin, die dem Umnachteten – nicht zuletzt aus pekuniären Gründen – doch noch irgendwie die große Symphonie abzuringen glaubt. Doch Jelinek überdreht die Situation im Sinne von Barthes' künstlichem Mythos noch eine Stufe weiter, indem Schumann singend den Anfang seiner neuen Symphonie vorstellt, dabei aber unbewusst lediglich "*eine[n] bekannten Schmachtfetzen[...] der internationalen Konzertszene, den jeder kennt*" (CS, S. 116) zitiert, weswegen die amüsierten Anwesenden "*kreischend übereinander[fallen]*" (CS, S. 116). Der Mythos vom Originalgenie driftet endgültig ins Absurde ab, wenn der Schöpfer lediglich aus dem Pool bekannter Melodien schöpft, um sie als die seinen auszugeben, während er an anderer Stelle seine eigene fis-Moll-Sonate als "fremdbestimmten, fremdkomponierten Mist" (CS, S. 121) wahrnimmt. Jelinek scheint hier generell die Sakralisierung des kreativen Prozesses in Frage zu stellen, wobei diese These in ihrem eigenen poetologischen Konzept der Intertextualität Bestätigung findet. Die vielen in *Clara S.* eingeflochtenen Passagen, z. B. aus den Briefen und

⁵⁷ Caitlin Gannon hingegen interpretiert D'Annunzio als die Personifikation der "institution of art". (Vgl. Gannon, Caitlin: Clara S. and her "Men-tors". The Annihilation of the Female Artist. In: New German Review. A Journal in Germanic Studies 10 (1994), S. 149-156, hier S. 149 f.)

Tagebüchern der Schumanns und den Romanen D'Annunzios, legen in diesem Zitatverfahren offen, dass der Primärtext als solcher obsolet, Literatur nur in einem kontextuellen Geflecht denkbar ist. In musikalischer Hinsicht ist hier eine Übereinstimmung mit Adorno gegeben, der eine Glorifikation des Eigenanteils des Komponisten zurückweist:

"Wie jedem produktiven Künstler, so 'gehört' auch dem Komponisten unvergleichlich viel weniger von seinem Gebilde als die vulgäre, stets noch am Geniebegriff orientierte Ansicht Wort haben will. Je höher geartet ein musikalisches Gebilde, desto mehr verhält sich der Komponist als dessen Vollzugsorgan, als einer, der dem gehorcht, was die Sache von ihm will. [...] noch die selbstgestellte Regel ist eine solche bloß dem Schein nach. Sie reflektiert in Wahrheit den objektiven Stand des Materials und der Formen. Beide sind in sich gesellschaftlich vermittelt. [...] Die Subjektivität des Komponisten addiert sich nicht zu den objektiven Bedingungen und Desideraten. [...] Nicht nur ist er damit an objektive gesellschaftliche Voraussetzungen der Produktion gefesselt, sondern seine eigentliche Leistung, die einer Art logischen Synthesis eigenen Wesens, das Allersubjektivste an ihm, ist schließlich selbst noch gesellschaftlich."⁵⁸

Als Clara endlich erkennt, dass ihr Plan scheitern muss, legt sie jedoch nicht ihre Tarnung ab, sondern versucht den Mythos zu retten, indem sie Robert tötet, um seiner Selbstdemontage ein Ende zu machen. Als Toter kann er sein Genie nicht weiter beschädigen, im Gegenteil wiederum als Ausgangspunkt eines metasprachlich erzeugten Legendenstatus fungieren.

5.1.2 Flucht in den Elfenbeinturm – Autonome Musik als locus amoenus oder locus terribilis?

Erika Kohuts Weltbild ist geprägt von einem holzschnittartigen Schwarz-weiß-Denken, in dem differenzierte Grauschattierungen keinen Platz finden: "Ihr Leben ist scharf getrennt zwischen idealisierter Kunst und der Welt des Ab-Orts".⁵⁹ Die Welt der Musik wird imaginiert als sakralisierter, makellos reiner Elfenbeinturm, ein Fluchtort, in den der Schmutz der primitiven, unkünstlerischen Außenwelt nicht eindringt. Diese eskapistische Haltung wurde Erika von der Mutter zur Verfolgung von deren eigenen Zielen aufgezwungen, die sehr wohl und ausschließlich auf diese Welt des 'Aborts' bezogen sind. Der geheiligte locus amoenus wird zum locus terribilis, wenn der Ort bereits ideell von der Mutter entweiht wurde und diese auch den Schlüssel für dieses vermeintliche Refugium Erikas hütet. Sie sperrt sich in ein von der Mutter aufgebautes Gefängnis, um damit ihrem Leid mit der Ursache ihres Leids beizukommen, was schon aus logischen Gründen scheitern muss. "Dabei wird die ganze Kunst SIE nicht trösten können, obwohl der Kunst vieles nachgesagt wird, vor allem, daß sie eine Trösterin sei. Manchmal schafft sie allerdings das Leid erst herbei" (KS, S. 27). Die Mutter füttert Erika mit den Mythen von extremer Individualisierung und Einzigartigkeit, die die Tochter mangels Alternativen ungekaut schluckt. "Die Mutter rechnet Erika vor, sie,

⁵⁸ Adorno, Theodor W.: Ideen zur Musiksoziologie. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp 1990, S. 9-23. (Gesammelte Schriften Bd. 16), hier S. 17 f.

⁵⁹ Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: Cremerius, Johannes u. a. (Hg.): Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 7. Masochismus in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988, S. 80-95, hier S. 80.

Erika, sei nicht eine von vielen, sondern einzig und allein. Diese Rechnung geht bei der Mutter immer auf. Erika sagt heute schon von sich, sie sei eine Individualistin" (KS, S. 16). So wird das Leid des unverstandenen Künstlers gerechtfertigt, dessen programmatische Abgrenzung von der Masse zwangsweise in die Isolation führt. Der elitäre Musiker müsse schon aus Prinzip im Abseits der Gesellschaft stehen. Bequemerweise lässt sich ohne direkte zwischenmenschliche Konfrontation der Mythos von der Besonderheit auch besser aufrechterhalten: "Sie weiß: sie ist besser, weil man ihr das immer sagt. Überprüfen will man es aber lieber nicht" (KS, S. 38). Dabei hätte schon das Versagen bei einer wichtigen Abschlussprüfung der Musikakademie den von der Mutter aufgebauten Mythos des Wunderkinds Erika in Frage stellen können, was von Frau Kohut jedoch geflissentlich ignoriert wurde.

Dass Erika die Ursprünge ihrer problematischen Situation nicht zu deuten vermag, sondern als naturgegeben hinnehmen muss, beruht auf den geschilderten Mythen, die sie um ihre Geschichte betrogen haben: "Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos. Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten. [...] Eingebakken ist Erika in die Backform der Unendlichkeit" (KS, S. 17 f.). So reproduziert sie als Erwachsene das nämliche Selbstbild, das ihr als Kind injiziert worden ist, was einen ungeheuren Verdrängungsaufwand erfordert, um die eigentlich unleugbaren Differenzen zwischen Realität und Selbstwahrnehmung in einem psychischen Kraftakt auszugleichen.

Der im Abseits stehende Künstler ist ein Motiv, das auch auf Jelineks Deutung von Robert Schumann anzuwenden wäre. Musik als Flucht ist seine Strategie, die nur eingeschränkt wirksam werden kann, da er trotz seiner romantischen Vorstellung einer autonomen Musik zu seiner Selbstbestätigung sehr wohl das Feedback des 'Aborts' von außerhalb des Elfenbeinturms einfordert. So reflektiert die historische Clara Schumann:

"Den höchsten Lohn muß der Componist immer in dem Werke und sich selbst finden, und das ist auch bei meinem Robert der Fall, keineswegs ist er aber deswegen etwa ganz unempfänglich für das Lob der Menge, das darf auch nicht sein – gewiß existierte noch kein Künstler, dem der Beifall des Publikums gleichgültig war."⁶⁰

Die Paradoxie dieser partiellen Abkoppelung von der realen Welt hat seinen Geist derart in Mitleidenschaft gezogen, dass sich das Konzept des Sich-selbst-Einsperrens in ein Eingesperrt-Werden in die Nervenheilstätte Enderich pervertiert. Nachdem die Pflege dort nicht mehr finanzierbar ist, verfrachtet ihn Clara im Stück in D'Annunzios Villa, wo sich der mental Beschädigte abermals mit einer haftähnlichen Situation konfrontiert sieht. Diese dient jedoch nicht mehr einem heilenden, sondern einem latent erpresserischen Zweck, weil dem Kranken zur Sicherung des Lebensunterhaltes der Familie Schumann das noch ausständige

⁶⁰ Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854. Basel und Frankfurt am M.: VEB 1987, hier S. 158 f.

große Werk abgerungen werden soll. Für diese verzweifelte Rache Claras ist jedoch Robert, der eine Entwicklung von Claras verheißungsvoller Karriere unterbunden und somit eine gleichmäßige Verteilung der finanziellen Verantwortlichkeit verhindert hat, mitverantwortlich.

Sowohl bei Erika K. als auch bei Robert S. enttarnt Jelinek somit den Mythos der totalen Individualisierung und Einzigartigkeit. Erikas kindliche (und kindlich gebliebene) Psyche wurde damit von der Mutter infiziert und konnte trotz aller manifesten Gegenbeweise als Erwachsene keinen Zugang zu einem authentischerem Selbst- und Frauenbild finden. Roberts Weg erscheint diesbezüglich selbstbestimmter, dennoch leidet er unter dem Widerspruch aus künstlerischer Unabhängigkeit bei gleichzeitigem Drang nach öffentlicher Affirmation, während er in dem ihm völlig natürlich erscheinenden Egozentrismus zusätzlich die mögliche Entwicklung seiner Frau blockiert, um im eigenen Haushalt kein konkurrierendes Genie heranzuzüchten. Statt einer Lösung verbleibt Robert nur eine weitere Flucht, die in die extremste Form des Individualismus: den Wahnsinn. Nur noch im unantastbar in sich eingeschlossenen Selbst bleibt die wahnhafte Logik des radikalen Individualisten unwidersprochen.

5.1.3 Die Verkommerzialisierung des Genietums

Eine höchst wirksame Technik zur Enttarnung des 'autonomen' Genies ist die Offenlegung der ökonomischen Verflechtungen des Künstlertums, die das Bild vom finanziell unbeeinflussbaren kreativen Geist beeinträchtigen. Bei Erika Kohut ist dieser Verrat am wahren Künstlertum knapp auf den Punkt zu bringen: "Was bleibt ihr anderes übrig, als in das Lehrfach überzuwechseln. Ein harter Schritt für den Meisterpianisten, der sich plötzlich vor stammelnden Anfängern und seelenlosen Fortgeschrittenen wiederfindet" (KS, S. 31). In Erikas Wertesystem ist das Lehramt die degenerierteste Form der professionellen musikalischen Auseinandersetzung. Dies ändert in ihrer verzerrten Realität jedoch nichts an ihrem Status als Meisterpianistin, die sich als solche in der Abgrenzung vom gleichförmig unwürdigen Nachwuchs definiert.

Weitaus dominanter wird dieses Motiv in *Clara S.* durchexerziert. D'Annunzio repräsentiert "eine gigantische finanzielle und noch größere ideelle Macht" (CS, S. 102), um den sich die finanziell machtlosen "Künstlerinnenkörper" (CS, S. 85) in unterwürfiger Manier scharen. So prostituiert sich etwa die Pianistin Luisa zur Finanzierung einer Tournee durch die USA an D'Annunzio. Clara möchte sich einerseits derlei entwürdigender Anbiederungen entziehen, befindet sich dafür aber in keiner aussichtsreichen Verhandlungsposition, da sie vorerst anstatt fleischlicher Gegenleistungen nur Roberts zweifelhaftes Genie im Angebot hat, über das von außen verfügt wird, weil es sich aus der Debatte um seine Verwertung längst ausgeklinkt hat. Clara kniet vor dem Commandante, der zwar das Genie von Robert nicht verstehen, aber es finanzieren könne (vgl. CS, S. 83). Doch auch abgesehen von

D'Annunzios generellem Desinteresse an Roberts Musik erscheint ihm aus augenscheinlichen Gründen das Geschäft wenig lukrativ: "Wofür soll ich bezahlen, meine Beste? Ihr Robert sitzt seit Wochen auf einem Ei, das noch gar nicht gelegt ist. Alles, was er kann, ist, dabei genialisch auszusehen" (CS, S. 87). Das zum Verkauf angebotene Genie wird als überbewertete Aktie enttarnt, deren von Clara veranschlagter Kurs mangels Produktivität nicht ihrem inneren Gehalt entspricht und somit trotz intensiver PR-Bemühungen auf dem Kapitalmarkt nicht reüssiert. Da die Ware schon nach außen hin faul und damit Claras Argumentation nicht schlagkräftig ist, flüchtet sie sich wieder in den ihr vertrauten Topos des Pseudoidealismus, der in eine Dichotomisierung von Kunst und Kommerz mündet: "Robert, der Bergsee oder Gebirgsbach, Sie, Gabriel, die Kloake! Ihr Geld stinkt!" (CS, S. 86). Das Genie wirbt zwar notwendigerweise um den Kapitalisten, doch dessen Vorsicht in Investitionsfragen bestätigt sogleich seinen niedrigen Charakter.

Aufgrund ihrer Zwangslage fühlt sich Clara dennoch gezwungen, einen Schritt weiterzugehen, der dazu berechtigt, auch ihren edlen Charakter in Zweifel zu ziehen, denn womöglich habe der Markt größeres Interesse an der Finanzierung des frischen Kinderstars als des dahinwelkenden Ex-Genies. Im Gegensatz zur historischen Marie Schumann, die keineswegs zum Wunderkind getrimmt sondern zur persönlichen Assistentin der Mutter herangebildet worden ist,⁶¹ ist die kleine Marie gleich zu Beginn des Stücks zu Übungszwecken in das Logier'sche Gestell (vgl. Kap. 4.1) eingespannt, womit die Mission der Mutter im Hinblick auf Maries Karriere sofort augenfällig wird. Da Clara damit rechnen muss, D'Annunzio mit dem entrückten Robert nicht mehr beeindrucken zu können, spielt sie ihre zweite Karte aus:

"[...] meine Tochter bedarf der Förderung, wie Sie sicher gesehen haben: ihre kleinen Kompositionen sind meist rhythmisch richtig, der Baß leidlich. [...] Ist das nichts? *Als ob es etwas Lebenswichtiges wäre*: Ich trete jetzt einem Gerücht entgegen, daß meine kleine Marie ihre Kindheit zu früh durch Üben verlor. Im Gegenteil: sie zeigt Gefühl! Dazu bedarf es bedeutender finanzieller Aufwendungen!" (CS, S. 101)

Managerin Clara preist Maries musikalisches Potential an, um im gleichen Atemzug ihre mütterlichen Gewissensbisse aufgrund des systematischen Drills des Kinds zu verleugnen.⁶² Unbewusst spielt sie mit der Erwähnung von Maries (musikalischem) Gefühl D'Annunzio in die Hände, dessen Interesse an dem Mädchen eher pädophiler als künstlerischer Natur ist: "Ich schätze die beginnenden weiblichen Körperformen Ihres Kindes sehr wohl, nicht jedoch dessen Kunstäußerungen" (CS, S. 91). Natürlich kann Clara den anstößigen Begehrlichkeiten des amoralischen Hausherrn nicht offen nachgeben. Sie findet aber Wege, die unsittlichen Annäherungen des pseudopotenten Lüstlings geflissentlich zu 'übersehen'. Die Gefühlskälte der Tochter gegenüber ist mit der durch Robert vielfach erzwungenen

⁶¹ Vgl. Weissweiler, Eva: Clara Schumann. Eine Biographie. Hamburg: Hoffmann und Campe 1990, hier S. 356 f.

⁶² Schon im 19. Jahrhundert wurden Diskussionen um die Vertretbarkeit der Heranzüchtung und Vermarktung der damals höchst publikumswirksamen musikalischen Wunderkinder geführt.

Mutterschaft Claras zu kontextualisieren, die ihre eigene Karriere verunmöglicht hat. So sinniert sie wehmütig über das durch Kindesgeburten abgeschwächte Werk des Künstlers, während sich unmittelbar daneben D'Annunzio röchelnd an ihrer Tochter reibt (vgl. CS, S. 93 f.). Daraufhin schreit Marie, die sich alles widerstandslos gefallen lässt, nach Eis und Himbeersaft (vgl. CS, S. 95). Die Spielregeln des freien Marktes in seiner abstoßendsten Form hat das Mädchen bereits nachhaltig internalisiert. Minuten vergehen, bis die Mutter den Missbrauch 'bemerkt' und Marie dem Commandante "*in romantischem Überschwang*" (CS, S. 97), also gespielter, sich selbst rechtfertigender Hysterie entreißt. Auf die Spitze wird Claras Scheinheiligkeit getrieben, als sie ihre Tochter unter dem Tisch 'entdeckt', wo sie sich mit einer Orange zwischen den Beinen des stöhnenden D'Annunzio beschäftigt. "CLARA *hymnisch*: Bezahlen Sie... die Symphonie!" (CS, S. 114). Clara erwartet für die bereits erbrachten Leistungen der Tochter eine sofortige Entlohnung, gebraucht hierzu jedoch Robert als Vorwand, um ihre Zuhältertätigkeit für die Tochter zu verschleiern.

Als dritten Trumpf hat Clara noch sich selbst in petto, den auszuspielen sie jedoch zögert. Der Commandante zeigt auch hier keinerlei Interesse an Claras Musik, sehr wohl aber an ihrem Körper. Clara inszeniert sich als "*das flüchtende deutsche Reh*" (CS, S. 81), als begehr- aber unberührbares weibliches Wesen, für das eine körperliche Hingabe an den nicht zu sättigenden Commandante nicht in Frage kommt. Doch auch diese Verweigerung ist weniger eine Frage der Moral als von marktwirtschaftlichen Prinzipien: "CLARA: Ich glaube nach wie vor, je länger ich ihm widerstehe, was er nicht gewohnt ist, desto kostbarer werde ich ihm" (CS, S. 108). Durch die Verknappung des Angebots treibt sie ihren Marktwert in die Höhe, um D'Annunzio mit diesem letzten Druckmittel in ihrem Sinne gefügig zu machen. Die Geschäftsfrau Clara bietet dem Kapitalisten also ihr ganzes Warensortiment, nach Preisen gestaffelt, feil. Die enthaltene Musik ist nur um der optischen Präsentation willen in ihren Bauchladen einsortiert, denn der Käufer interessiert sich lediglich für die darunter verborgenen Fleischwaren. Jelinek inszeniert hier eine extreme Verdinglichung der Musik im Sinne von Adorno. In einer oberflächlichen, nach marktwirtschaftlichen Prinzipien organisierten Gesellschaft ist die Nachfragemacht dominant, die Ethik der gehandelten Ware sekundär. Anrühige Produkte werden der Form halber in eine glänzende, musikalische Verpackung gehüllt, die für den Konsumenten keinerlei Eigenwert besitzt. Auf diese Weise verbindet die Autorin in *Clara S.* in eleganter Weise Mythen- mit Kapitalismuskritik, welche nach Jelinek untrennbar mit dem Patriarchat verbunden ist. Im folgenden Kapitel werden nun wesentliche musikalische Mythen der behandelten Primärliteratur aus feministischer Perspektive analysiert.

5.2 Das musikalische Patriarchat

5.2.1 Sakralisierung als Exklusion – die Interpretin als Priesterin

In der bisherigen Analyse wurde weitgehend ausgeklammert, dass die musikalischen Klischees, die in *Die Klavierspielerin* und *Clara S.* bedient bzw. in aufklärerischer Form ausgestellt werden, vorwiegend männlicher 'Natur' sind. Der männliche Blick auf weibliche Kunst verfügt über eine (ab)wertende Autorität, die nach patriarchalen Maßstäben konfiguriert worden ist. In ihren lichten Momenten erkennt Clara die problematischen Konsequenzen dieser Machtposition: "Wenn sich die Fähigkeiten der Frau über die Norm der Zeit hinaus entwickeln, dann entsteht eine Monstrosität. Sie ist ein Verstoß gegen die Eigentumsrechte dessen, dem sich das Weibstier zur Verfügung zu halten hat. Der Geist der Frau gehört [...] der Erfindung von Neuspeisen und der Abfallentfernung" (CS, S. 118). Das Motiv der 'überentwickelten' Frau als Monster wird Jelinek einige Jahre später gewissermaßen als Spin-off im Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) in aller Ausführlichkeit durchexerzieren. Doch schon D'Annunzios wie auch Schumanns Entwertung der Frau in *Clara S.* ist Symptom der Angst vor der im 'schwachen Geschlecht' brodelnden Kraft, die auf 'natürliche' Weise unter Kontrolle gehalten werden muss. Wenn der Über-Macho D'Annunzio verbal seine vorgebliche Omnipotenz versprüht, die die ihn umgebenden Frauen (!) mit diversen Tricks und Hilfsmitteln mehr schlecht als recht aufrechterhalten, versteckt sich dahinter die Angst, dem Verlangen der Frau nicht gerecht werden zu können. In Brecht'scher Manier⁶³ lässt Jelinek den Commandante diese Bedenken auch aussprechen, was einem realistisch gezeichneten Charakter nie in den Sinn käme: "Die Frau hat nämlich eine unersättliche Gier, die der Mann nie befriedigen kann. Die Folge: Angst! Man muß das Weib daher zu etwas Ekelhaftem [...] machen, damit es einem graust" (CS, S. 106). D'Annunzio projiziert seine eigenen Ängste auf ein von ihm konstruiertes Bild einer Frau, der keinesfalls ein Ort zur Entfaltung dieses ihres monströsen Wesens überlassen werden dürfe. Für Patriarchen wie D'Annunzio oder Schumann existiert die Frau daher nur im Dualismus von Heiliger und Hure, also in unkörperlicher, entsexualisierter oder überfordernder, vernichtungswürdiger Form.⁶⁴ Der kulturelle Ort der Frau ist der der Heiligen, der Priesterin. Die glorifizierte Künstlerin wird in scheinbar positiver Weise mystifiziert, damit in Wahrheit jedoch als potentiell ebenbürtige Musikerin aus dem künstlerischen Diskurs exkludiert. Wie in Kap. 4.2 bereits ausgeführt, war die Aneignung

⁶³ "Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. [...] Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest stehen. [...] Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinn des Brechtschen Lehrstücks." (Jelinek, Elfriede: *Ich schlage mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14-16, hier S. 14.)

⁶⁴ Vgl. Endres, Ria: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980, hier S. 100.

männlicher Attribute, die dieses Heiligenbild hätten entweihen können, im 19. Jahrhundert verpönt. In den Primärtexten lösen derlei 'phallische Anmaßungen' männliche Bemächtigungsreflexe aus, die dazu geeignet erscheinen, die weiblich-monströsen Auswucherungen zurückzustutzen und die 'natürliche' Ordnung wiederherzustellen. So bewertet Walter Klemmer das kraftvolle, männlich anmaßende Klavierspiel Erika Kohuts in unheilvoller Voraussicht auf die spätere Vergewaltigung:

"Er sieht das Muskelspiel ihrer Oberarme, was ihn aufgrund des Zusammenpralls von Fleisch und Bewegung aufgeregt macht. Das Fleisch gehorcht der inneren Bewegung durch Musik, und Klemmer fleht, daß seine Lehrerin dereinst ihm gehorchen möge. Er wetzt im Sitz. Eine seiner Hände zuckt unwillkürlich an die gräßliche Waffe seines Geschlechts." (KS, S. 67)

Wohlvollend interpretiert, könnte man Klemmer echtes Begehren attestieren, sofern das Selbstbewusstsein der aktiven Musikerin ihre sexuelle Anziehungskraft auf den Mann vergrößerte. Tatsächlich fungiert hier der Phallus als patriarchales Unterwerfungssymbol des männlichen Jägers, der damit das Weibstier als in Besitz genommenes Revier markiert. Ähnliche Phantasien hegt der Commandante, wenn er die nach einem Konzert völlig verausgabte Clara imaginiert: "Ich empfinde es schmerzlich, daß ich diese Pianistin niemals nach einem großen Triumph auf dem Podium besessen habe, noch warm von dem Hauch des Publikums, schweißbedeckt, keuchend und bleich" (CS, S. 87). Physische Verausgabung, Schweiß und musikalischer Erfolg im öffentlichen Raum sind für den Chauvinisten im Konnex mit der Frau Gefahrensignale. Nur durch die anschließende sexuelle Bemächtigung der Akteurin kann deren Dreistigkeit geahndet und der anmaßende künstlerische Akt annulliert werden. In einer Phase der feministischen Erkenntnis artikuliert Clara diese männliche Praktik:

"Die Abtötung meiner Person erfolgte rasch dadurch, daß man mich zur Heiligen machte, zur Idealfigur. Zur passiven Gegenwart, fern und ungefährlich. Ich habe folglich die ganze Zeit über nicht gelebt. Um aber meines völligen Ablebens sicher sein zu können, hat mich Robert mit seinem Genie vollends erschlagen." (CS, S. 100)

Schumanns Arrangement ist durchaus raffiniert: Der narzisstische Schöpfergott verehrt die Frau als Priesterin seiner Kunst, die das Wort Gottes – die Kreation des männlichen Komponisten – zu verkünden hat. Als seine rechte Hand übermittelt sie die Frohe Botschaft, die reine Lehre der Musik und nimmt somit eine bedeutende Rolle in der Erfüllung des göttlichen Auftrages ein. Die Erhöhung ist somit gleichzeitig eine Erniedrigung. Auch Erika figuriert als göttliche Erfüllungsgehilfin, wenn sie z. B. "Bachs Werk in Sternenhöhe" (KS, S. 104) erhebt, also ihre kläglichen Schüler in ehrfurchtsvoller Weise über die Heilslehre von toten, männlichen Komponisten unterrichtet. Dass die Priesterin das Evangelium zwar in eingeschränkter Form interpretieren (das Werk originalgetreu aufführen), aber nicht verändern oder selbst verfassen (komponieren) kann, versteht sich von selbst.

5.2.2 Der Tonschöpfer als göttliche Instanz – die Entwertung der Interpretation

Im letzten Abschnitt wurde bereits angedeutet, dass als ein unauflösbares Dilemma der Künstlerin die Entwertung ihrer Leistung als Interpretin bei gleichzeitiger Verunmöglichung einer eigenschöpferischen Tätigkeit gelten muss. Für Erika Kohut stellt sich die Frage des Komponierens erst gar nicht:

"[...] ist auch der Nachschöpfer noch eine Schöpferform. Er würzt die Suppe seines Spiels stets mit etwas Eigenem, etwas von ihm selber. Er tropft sein Herzblut hinein. Auch der Interpret hat noch sein bescheidenes Ziel: gut zu spielen. Dem Schöpfer des Werks allerdings muß auch er sich unterordnen, sagt Erika. [...] Ein Hauptziel hat Erika jedoch mit allen anderen Interpreten gemeinsam: Besser sein als andere!" (KS, S. 18)

Die Hierarchien sind klar verteilt. Die Konvention, dass der Komponist im Kreativprozess die übergeordnete Position einnimmt, ist nicht verhandelbar. Erikas Fazit zu diesem Umstand ist bittersüß. Der Interpret muss innerhalb seines streng limitierten Entfaltungsrahmens eben das Bestmögliche aus seiner Situation machen, denn das Werk als solches steht ohnehin nicht zur Debatte. Man kann lediglich die eigenen spieltechnischen Fähigkeiten auf das höchstmögliche Level heben, um der Intention des Komponisten möglichst nahekommen zu können. Dabei handelt es sich aber nicht um Kunst, sondern um stupid-mechanisches Geschicklichkeitstraining, wie auch Clara bemerkt: "Nach außen drang stets nur meine spezielle feinmechanische Begabung für das Drücken von Klaviertasten, und zwar in der richtigen Reihenfolge. Jeder, der übt, kann es. Wer mehr übt, kann es besser" (CS, S. 96). Dies führt unweigerlich zu einem Wettstreit der Klavierspielerinnen, die im Kampf um die originalgetreueste Interpretation gewissermaßen um die Gunst des (toten) männlichen Komponisten buhlen. Claras Situation ist vor allem im Hinblick auf die Aufführung von Schumann-Werken durchaus eine andere, weil sie zumindest theoretisch mit dem Komponisten in einen Diskurs über das Stück und seine Interpretation treten kann. Symptomatisch für die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens ist folgendes Zitat aus dem Ehetagebuch der Schumanns:

"Einmal stritten wir uns, wegen Auffassung meiner Compositionen seitens Deiner. Du hast aber nicht Recht, Klärchen. Der Componist, und nur er allein weiß wie seine Compositionen darzustellen seien. Glaubtest Du's besser machen zu können, so wär's dasselbe, als wenn der Maler z. B. einen Baum pp besser machen wollte, als ihn Gott geschaffen. Er kann einen schöneren malen – dann ist es aber eben ein anderer Baum, als den er darstellen wollte. Kurz u. [...] gut so ist es. Einzelnen interessanten Ausnahmen, sobald sie ganz bedeutende Individuen machen, wird freilich Niemand in den Weg treten wollen. Immer ist aber beßer, der Virtuos gibt das Kunstwerk, nicht sich."⁶⁵

Jelinek zitiert diese Passagen in *Clara S.* nicht, dennoch entspricht diese Kunstauffassung Schumanns exakt jener, die auch im Stück zur Diskussion steht. Robert Schumann inszeniert sich als göttlicher Schöpfer, dessen Werk präsentieren zu dürfen für die Klavierspielerin schon der Gnade genug sei. Die Schöpfung in eigenmächtiger Interpretation

⁶⁵ Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854. Basel und Frankfurt am M.: VEB 1987, hier S. 107.

abzuwandeln, sei für sie geradezu blasphemisch. Unter den "bedeutende[n] Individuen", zu denen seine Frau offenbar nicht zählt, versteht Schumann übrigens die renommiertesten männlichen Pianisten seiner Zeit wie Liszt oder Mendelssohn, denen in der Aufführung ein größerer Gestaltungsspiel zugestanden wird. Mit diesem nachdrücklichen Statement verweist er seine klavierspielende Gattin – wohlgerne die berühmteste Pianistin des 19. Jahrhunderts – auf den ihr seinem Weltbild nach angestammten Platz der angelesenen und durch hartes Tastentraining disziplinierten Hilfskraft und von Gottes Gnaden gesandten Botschafterin, während durch die Adern des Komponisten eine göttliche Energie fließt, die er mit seinem Talent eigenmächtig zur künstlerischen Entfaltung bringt. Selbst Erika Kohuts Herzblut und Gewürz, das sie als dienstbeflissene Nachschöpferin der Komposition beizumengen glaubt, würde Schumann der Pianistin wohl nicht zugestehen. Dabei bewegt sich Erika mit ihrer Küchen- und Hausfrauenmetaphorik immerhin in einem ihr als Frau 'angeborenen' Metier, womit sie die Wertigkeit ihres Anteils am Produkt einer Werkaufführung noch weiter herunterschraubt.

Die überdrehte Vorstellung einer idealen Interpretin meint der endgültig verblödete Robert in der betrunkenen Luisa zu erkennen, die einen bekannten Schmachtfetzen vor sich hin klimpert, den Robert jedoch zur selben Zeit zu komponieren glaubt: "Sie ist eine gute Frau! Spielt meine Gedanken noch bevor sie fertiggedacht sind! Die Originaltöne kommen aus mir mit Überschall herausgeschossen, sie fängt sie im Fluge. Bravo!" (CS, S. 120).

Darüber hinaus ist für Schumann eine auf die spieltechnischen Fähigkeiten zugeschnittene Kompositionsweise, die die Virtuosität der Pianistin besonders zur Geltung bringt, minderwertig und für seine eigene Arbeit indiskutabel. Die virtuose Pianistin, die im Konzert effektheischende Bravourstücke darbietet, wird so zu einer durch brennende Reifen springenden Zirkusartistin, die mit ihren Kunststücken nicht als genuine Künstlerin wahrgenommen wird. Unglücklicherweise hatte Claras Vater Friedrich Wieck sie gerade auf diesen technischen Anspruch hin gedrillt, der in der Konzertsituation wirksamer zur Geltung kam als beispielsweise die inhaltsschweren und gegen den kommerziellen Strich gebürsteten Kompositionen ihres Gatten, mit denen sie vor Publikum oft nicht den üblichen Anklang fand, was von Robert wiederum Clara und ihrer nicht angemessenen Interpretation angelastet wurde. Die Genievorstellung der brillanten Tastenvirtuosin, die Claras Vater in sie "hineingehämmert" (CS, S. 82) hat, löst sich neben Roberts Genie in Luft auf, für den nur seine Konzeption von Genialität Gültigkeit besitzt: die des Komponisten.

Die bisherigen Ausführungen machen die kulturelle Ortlosigkeit Claras in der Beziehung zu Robert Schumann deutlich, die mit der idealisierten Vorstellung des kongenialen Künstlerehepaars in Form einer gegenseitigen künstlerischen Ergänzung von Tonschöpfergenie und Paradeplanistin wenig gemein hat: Als Komponistin konnte sie sich gegen die hausinterne Konkurrenz nicht behaupten, als Interpretin von Roberts Stücken war

sie permanent seiner Kritik ausgesetzt und als reisende Konzertpianistin wurde sie vom Gatten nach Kräften entmutigt, weil ihr vergleichsweise größerer Erfolg beim zeitgenössischen Publikum sein sensibles Komponistenego irritierte.

In *Clara S.* wird insbesondere durch die Nebenfigur Carlotta Barra eine weitere Diskursebene etabliert, die einen noch radikal-konservativeren Blick auf den weiblichen Künstler eröffnen. Wenn die Fähigkeiten der Pianistin als reine Fertigkeiten, als erlernbares Handwerk interpretiert werden, unterstellt man in einem bürgerlichen Milieu dem Klavierspiel eine Nahestellung zu 'typisch' weiblichen Handarbeiten, was diese Form der Musikausübung wiederum als echte künstlerische Tätigkeit disqualifiziert. Jelinek benutzt dieses Motiv bei der Ermordung Roberts durch Clara: "Geschickte, kraftvoll und diszipliniert trainierte Finger sind auch etwas wert. Das ging früher sogar bis tief in die Strick-, Stick- und Nähkunst hinein" (CS, S. 122). Trotz der so sorgsam antrainierten Fingerfertigkeiten kann die Frau also nicht in einem wahrhaft produktiven, bestenfalls destruktiven Sinne tätig werden. In einem weiteren reaktionären Rückschritt wird dem Patriarchat sogar die Beherrschung eines imposanten Werkzeugs wie des Pianos durch die Frau suspekt. Dies widerspreche der Natur der Frau, die damit auf eine reine Körperlichkeit zurückgeworfen wird. Der Frau angemessener sei daher Gesang oder Tanz, der jeweils ohne Zuhilfenahme externer technischer Hilfsmittel realisiert werden kann (vgl. Fußnote 31). So phantasiert die hedonistische Pianistin Luisa: "Sängerin müßte man sein. Die Leute staunen bei einer Frau noch viel mehr, wenn sie die Töne mit dem Körper ohne Geräte hervorbringt" (CS, S. 100). Tänzerin Carlotta ist wiederum von den Vorzügen ihrer Kunstform überzeugt: "Ich drücke Kunst ausschließlich mit Hilfe des Körpers aus, wobei ich imstande bin, jeden Millimeter von mir auf das Unwahrscheinlichste zu verbiegen, beziehungsweise zu verdrehen. Ich bin sozusagen die Kunst in Person. Lassen Sie mich das genauer präzisieren. *Tanz!*" (CS, S. 104). Die beschriebene Form der Körperreduktion eignet sich für Jelineks Zwecke auch deswegen, weil die erstaunliche körperliche Flexibilität der Tänzerin die weibliche Fähigkeit zur widerspruchslosen Anpassung an ein patriarchal vorgegebenes System und gleichzeitig die widerstandslose sexuelle Hingabe an den männlichen Betrachter symbolisiert.

Von der Frau als amorpher Masse, die lediglich die verbleibenden Lücken des vom Mann vorkonstruierten Systems als harmonisierendes Bindemittel ausfüllt, bis hin zur als selbständig wahrgenommenen Komponistin besteht eine gewaltige, von Clara nicht allein zu überbrückende Kluft. Die These lautet also: "Das Genie hat ein männliches Geschlecht."⁶⁶ So deutet die pragmatisch veranlagte Pianistin Luisa den streng limitierten Wirkungskreis ihrer musikalischen Tätigkeit als ein vom Manne durchaus komfortabel eingerichtetes kulturelles Spielzimmer um, das keine Adaptierungen ihrerseits erfordert. Sie spielt gern

⁶⁶ Gürtler, Christa: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Kopřiva Roman und Jaroslav Kovář (Hg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. II. bilaterales germanistisches Symposium Österreich-Tschechien Brunn, Tschechien, Dezember 2003. Wien: Praesens 2005, S.169-183, hier S. 170.

nach, was der männliche Tonsetzer ihr vorsetzt. "Warum denn immer gleich selbst komponieren! So viele Tondichtungen sind bereits vorhanden, darin können Sie doch ihr Leben lang wühlen wie ein Schwein nach Trüffeln!" (CS, S. 82). Doch Clara gelingt es nicht immer, die männlichen Begrenzungen und Diffamierungen als Segen zu begreifen. "ROBERT vernünftig: Wie Sie das von der Maschine erklärt haben, Herr Oberst, fiel mir plötzlich ein, wie unfähig meine Frau Clara für das selbständige Komponieren mit Tönen immer gewesen ist. [...] Der einzige Effekt ihrer Kompositionsversuche war das sukzessive Absterben ihres weiblichen Geschlechtsreizes für mich" (CS, S. 115). So wahnwitzig Schumann auch über weite Strecken des Stücks vor sich hin schwatzt, schafft er es doch jederzeit mit traumwandlerischer Sicherheit, die internalisierten Muster der Abwertung gegenüber seiner Frau zu aktualisieren. Jedoch enttarnt er sich damit auch selbst, nachdem Clara zwar vorgeblich aufgrund der schlechten Qualität ihrer Kompositionen an sexueller Attraktivität für ihn einbüßt, er sich in Wahrheit jedoch entmannt fühlt, weil er befürchten muss, auch in seinem Metier von seiner berühmten Gattin überflügelt zu werden. Deshalb vereitelt Robert die Weiterentwicklung von Claras kompositorischen Fähigkeiten schon mittels der in seinem Sinne gestalteten Wohnsituation: "CLARA: [...] Immer wenn ich zum Klavier und an eine Komposition schritt, fand ich den Apparat bereits besetzt: von dir! [...] Nicht einmal das später angeschaffte zweite Klavier durfte ich übungshalber benutzen, um ihn nicht beim Schöpfen zu stören!" (CS, S. 117 f.).⁶⁷ "Dabei waren meine Töne immer nur ein Schafsgeblöke nach dir, meinem Geliebten! Und der gute Pianist ist stets auch selbstschöpferisch!" (CS, S. 120). Clara enttarnt hier den Widerspruch des Eigenschöpferischen, das eine ausschließliche Bezugnahme auf das Werk ihres Gatten darstellen würde, um sich dessen künstlerischen Respekt zu erarbeiten.

Die literarisch verarbeitete Darstellung der sozialgeschichtlichen Zusammenhänge kann somit offenbaren, dass das musikalische Patriarchat sehr erfolgreich darin war, die hergestellten Konventionen durch zielgerichtete Akte der Enthistorisierung als naturgegebene Zustände darzustellen. Durch eine Aufrollung der im Mythos kristallisierten Zusammenhänge decouvriert Jelinek die so selbstverständlich wirkende herrschaftliche Logik als tendenziös, tyrannisch und inhuman.

5.2.3 Männliche Produktion – weibliche Reproduktion

Wie in Kap. 4.2 festgestellt, verbindet das Patriarchat die Veränderung der Natur, den Ackerbau ('cultura') und in weiterer Folge die Kulturarbeit mit dem männlichen Prinzip, während die Frau selbst als Teil der Natur ohne schöpferische Kraft sei. Aufgabe der Frau

⁶⁷ In der Tat waren die Räumlichkeiten der historischen Schumanns erst nach zwölf Jahren Ehe so gestaltet, dass Clara in der gemeinsamen Wohnung ungehindert ihrer Musik nachgehen konnte. (Vgl. Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009 (Europäische Komponistinnen Bd. 3), hier S. 266 f.)

ist es lediglich, möglichst fruchtbar zu sein und dabei im besten Fall einen Schöpfer zu gebären.

"Die Verbindung von Sexualität und Schöpfertum findet sich bereits in der Entstehung des Worts 'Genie', das seit dem Sturm und Drang das autonome kreative Subjekt bezeichnet. Es leitet sich vom römischen Genius-Begriff ab. Bei den Römern war der 'Genius' der Schutzgeist, der über Eigentum und Land der Familie wachte. Da das Eigentum an die erwachsenen Söhne vererbt wurde, repräsentierte der Genius eine Familienstruktur, die auf der patriarchalen Macht und patrilinearen Erbschaftsfolge basierte. Zum Symbol der Tradierung des Genius wurde die Prokreativität (Zeugungsmacht) des Mannes, wobei diese nicht nur die sexuelle Potenz, sondern auch spirituelle Fähigkeiten umfasste, denn man glaubte, der Genius sitze im Kopf des Mannes."⁶⁸

In dieser mythisierenden Metaphorik wird eine Analogie hergestellt zwischen der Zeugungsfähigkeit des Mannes und seiner musikalisch-schöpferischen Begabung, die im Umkehrschluss der Frau abzusprechen sei. So wie der Mann sich durch den Boden pflügt und seinen wertvollen Samen aussät, obliegt es der so kultivierten Frau als Naturwesen, die Frucht hervorzubringen. Der Mann ist das in jedem Lebensbereich produzierende, die Frau das reproduzierende Geschlecht. Der Mann komponiert und kopuliert, die Frau interpretiert und gebiert. Claras Reproduktionsarbeit bezieht sich sowohl auf Roberts leibliche wie auch seine geistigen Kinder, seine Kompositionen, die Clara mittels ihres Klavierspiels säugt und am Leben hält. Unabhängige Produktion hingegen ist nicht erlaubt: "Komponieren durfte ich nie selber. [...] Er hat mich dazu gebracht, zu glauben, daß ich es in seinem Schatten gar nicht wollen könne. Das Genie will seine Reise in die Abstraktion ohne die Frau antreten. Die Frau ist nur etwas Knochenmehl" (CS, S. 100 f.)

Robert Schumann ist sehr zielstrebig darin, das ihm anvertraute Feld konsequent zu bestellen. So produktiv er künstlerisch ist, so zeugungsmächtig ist er als Vater. Er betrachtet es als seine bürgerliche Pflicht, in beiden Bereichen gleichermaßen seine männliche Produktivität unter Beweis zu stellen. Ab einem gewissen Zeitpunkt beginnt der immer verschrobener werdende historische Schumann sogar, die sexuellen Kontakte mit Clara akribisch zu protokollieren, um sich die Erfüllung eines selbst auferlegten Leistungssolls nachzuweisen, welches wohl wenig mit den Bedürfnissen seiner Frau zu tun hatte. Da Empfängnisverhütung als Schmähung des Samens einen Affront gegen die heilige Männlichkeit darstellt, sorgt die Geburt von acht Kindern für eine massive Behinderung von Claras Karriere, denn "[d]urch gezielt placierte Kindesgeburten" habe Robert ihre "bescheidenen Fortschritte immer wieder torpediert!" (CS, S. 120).

Jelinek spielt stark mit den Zuschreibungen des vergeistigten Mannes und der rein physisch fassbaren Frau. "ROBERT: [...] Der Kopf kann sich seine eigene Stärke immer einreden. Große Ideen! Bei der Frau nur als Luftblasen vorkommend. Oft Föten. Nicht

⁶⁸ Ham, Suok: Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien. Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*, Ginka Steinwachs' *George Sand* und Elfriede Jelineks *Clara S.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 620), hier S. 182.

einmal Schatten von Großtaten. Körperkrankheiten gehäuft. Ekelhafte Natur!" (CS, S. 112). Robert räumt zwar beiläufig ein, dass die Größe des eigenen Geistes auch eine herbeiphantasierte sein kann, ekelt sich aber vorrangig vor der Körperlichkeit der Frau, die er ihr durch eine imposante Serie von Schwangerschaften selbst zugewiesen hat, um sich wiederum vor ihr ekeln zu können. Clara ist sich des Dilemmas durchaus bewusst:

"Diese totale Abstraktion Musik. Alles, was aus dem Körper herauskommt, das Kind etwa, alles ist dem Mann ein Ekel. Gleichzeitig regt er die Frau aber dauernd zum Gebären an, um sie an ihrer Kunstausbildung zu hindern. Er will keine Konkurrenz erwachsen sehen. [...] Diese Hirnblütler! Sie arbeiten gegen ihre Körper an. Diese Verklemmungen, die zur endlich todbringenden Kopfkrankheit führen! Sie leugnen den Körper, schieben ihn der Frau zu, und der Schöpferkopf platzt. *Sie spielt Schumann.*" (CS, S. 109)

Die Komik der Passage entsteht im unmittelbaren Widerspruch von Claras Sprache und ihrem sichtbaren Tun, da sie zwar in geistiger Klarheit ihren Mann kritisiert, im selben Moment aber unbewusst automatisierte Werkpflege für ihn betreibt. Die immer wieder aufblitzenden Erkenntnisse kann sie nicht in konsequente Folgehandlungen überführen. Clara unterminiert weiters den Mythos der heiligen, selbstlosen Mutterschaft, indem sie die männliche Ablehnung der aufgezwungenen Leibesfrucht für sich selbst übernimmt:

"Nichts als Schund! Acht Schwangerschaften, die meisten davon total umsonst. Schade um die Arbeit! Einer gleich hin, er hielt mir kaum ein Jahr: die Drüsen! Überhaupt die Söhne! Schlechtes Ausgangsmaterial. Ludwig geisteskrank wie der Papa [...]. Ferdinand: Rauschgiftsucht und relativ schnelles Ende. Felix: Tbc. Julie: Tbc. Du bist der kümmerliche Rest, Mariechen. [...] Mein trächtiger Bauch... dieses Übermaß an Natur, das der Sensibilist nie erträgt... der Künstler muß oft angesichts des aufgeplusterten Unterleibs erbrechen." (CS, S. 98)

In drastisch unterkühlter Sprache zieht Clara ein Fazit über die mangelhafte Qualität ihres Nachwuchses, der dadurch zu fehlerhaftem Material degradiert und verdinglicht wird. Die Radikalität dieser Feststellung stellt nicht in erster Linie die Bedingungslosigkeit mütterlicher Liebe in Frage, sondern demonstriert, wie Clara die Geringschätzung der weiblichen Reproduktionsarbeit durch Robert übernimmt, somit den männlich demütigenden Blick auf sich selbst anwendet, während sie gleichzeitig den Verlust ihrer Karriere beweint und die eigentlich von Robert provozierte Verbitterung auf ihre Kinder umlenkt, in denen sich ihre gescheiterte Emanzipation manifestiert. Deren kränkliche Konstitution wird andeutungsweise auf das inferiore genetische Material des Vaters zurückgeführt, während die lieblose Erziehung der sich von Mann und Kindern um ihr Leben betrogen fühlenden Mutter nicht als Ursache für die nach gängigen Leistungsprinzipien suboptimale Entwicklung des Nachwuchses in Betracht gezogen wird. So beklagt etwa eine stammelnde Marie, dass sie noch kaum des Sprechens mächtig sei, weil sich die Mutter mangels Interesse darum schlichtweg nicht gekümmert habe (vgl. CS, S. 97 f.).⁶⁹ Die Tochter kann nur versuchen, die Aufmerksamkeit und Liebe der Mutter am Klavier zu erringen. So steht die renommierteste

⁶⁹ In der Tat hat die historische Clara Schumann wenig emotionalen Aufwand mit ihren Kindern betrieben. So nimmt sie etwa den Tod der von ihr längst verloren gegebenen Kinder Julie und Felix ungerührt hin, während das Ableben ihres tyrannischen Vaters sie in tiefe Verzweiflung stürzt.

Pianistin des 19. Jahrhunderts paradoxerweise vor den Scherben einer gescheiterten Existenz.

5.2.4 Die Musikerin als Komplizin des Patriarchats

Wie bereits deutlich geworden sein sollte, entlässt Jelinek die Musikerin keineswegs in die Rolle der unschuldigen Leidtragenden. Sie zeigt die Frau "als Opfer und als Exekutor gesellschaftlicher Verhältnisse."⁷⁰ Sie hält das herrschende System mit am Leben, indem sie sich den patriarchalen Praktiken in kurzsichtiger Weise anbietet. Stellvertretend für diese Handlungsweise sei die totale sexuelle Unterwerfung Luisas genannt, die durch den Verkauf ihrer Sexualität an D'Annunzio eine USA-Tournee finanziert:

"Während ich mich ihm hingebe, rede ich nämlich ausschließlich von meinen geplanten Klavierabenden in den Vereinigten Staaten. Im Frühjahr reise ich, der Commandante hat schon für mich abgeschlossen und die Kautions hinterlegt. Bis dahin nur noch etwa 120 Hingaben! Allerhöchstens!" (CS, S. 89)

Auch Tänzerin Carlotta empfiehlt sie Prostitution als universellen Problemlöser: "Am besten ist es eben immer noch, wenn sie sich ficken lassen" (CS, S. 88). Die Handlungsweise ist im Kern unlogisch: Die Frau, die nicht als Körper, sondern als Künstlerin wahrgenommen werden will, verkauft ihren Körper, um als Künstlerin wahrgenommen zu werden. Dieses Verhalten steht nicht für künstlerische Emanzipation, sondern für eine kurzfristige Anbiederung an das männliche Herrschaftssystem zur Verfolgung kurzfristiger Ziele, wobei die Frau als Handlangerin ihres eigenen Unterdrückers agiert. Auch Clara kann bzw. will sich aus diesem repressiven System, das sie als ihre unabwendbare Bestimmung auf sich nimmt, nicht befreien: "Ich bestehe auf meinem außergewöhnlichen Schicksal und meiner schweren Jugend wie jeder Künstler, der ein Recht auf so was hat" (CS, S. 96). Clara leidet zwar unter ihren Kindheitserfahrungen und der Rolle als künstlerisches Anhängsel Roberts, wofür sie Mitleid von außen einfordert, ist aber gleichzeitig davon überzeugt, dass diese Rolle naturgemäß so für sie vorgesehen ist und erfüllt werden muss. Die ehrwürdige Eigenschaft der duldsamen Leidensfähigkeit hat selbst für die berühmte Künstlerin zu gelten. Die historische Clara Schumann komponiert übrigens nach Roberts Tod nichts mehr, fungiert als Gralhüterin seines Genies und tritt als ausdrückliche Gegnerin von weiblicher Kreativität auf. Ihre talentierte Tochter Marie wird ebenfalls nichts komponieren. Vater Friedrich, der sie komplett instrumentalisiert und manipuliert hat, wird sie bis zu seinem Ende vergöttern. Clara Schumann hat das musikalische Patriarchat total verinnerlicht und reproduziert. Das Finale des Stücks kann für all die halbherzigen Versuche Claras stehen, gegen die Herrschaftsverhältnisse aufzubegehren, ohne dabei die dort geltenden Praktiken in Frage zu stellen. Denn der Mord an ihrem Gatten dient lediglich zur Konservierung von

⁷⁰ Burger, Rudolf: Der böse Blick der Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 17-29, hier S. 21.

Roberts musikalischem Vermächtnis. Dennoch schickt sie sich nach der Tat an, ihre Handlungsweise beim Erklimmen des Alpinums feministisch umzudeuten: "Ich habe jetzt keine Angst vor weiblicher Radikalität mehr und erklimme soeben ein phallisches Symbol" (CS, S. 124). Doch schon im nächsten Moment verlässt sie ihr Mut und der Schmerz der Selbsterkenntnis setzt ein: "Der Mann bildet ab, die Frau wird nachgebildet. Ich habe nichts getan, als auf dem Klavier dein Meisterwerk abgebildet" (CS, S. 124). In einem letzten Schritt befällt sie der Geist Roberts erneut und besiegelt die endgültige Niederlage der Künstlerin:

"Ich trachte auch danach, so viel wie möglich mit der Künstlerin die Hausfrau zu vereinigen! Das ist schwierig. [...] Ich würde auch gern Musikstücke selbst verfertigen, eine Pianistin vergißt man! Aber es geht nicht. Es konnte es noch keine, wieso also gerade ich? Nein! Das wäre Arroganz. Ich will dein Herzensbrautmädchen sein, sonst nichts!" (CS, S. 126)

Mit dieser tautologischen Fest-Stellung ihres unabwendbaren künstlerischen Scheiterns haucht Clara am Klavier ihr Leben aus und markiert damit abschließend das Pianoforte als den tragischen Ort ihres Leidens und Versagens.

Wie der quantitative Überhang des Stücks *Clara S.* in Kap. 5.2 demonstriert, sind die vom musikalischen Patriarchat getragenen Mythen in *Die Klavierspielerin* auf der Handlungsebene von geringerer Bedeutung, und das, obwohl Walter Klemmer für Erika Kohut das Patriarchat darstellt, an dem sie sich vergeblich abarbeitet. Entsprechend der traditionellen Geschlechterdichotomie, existieren für Erika Sozialbeziehungen nur in bipolarer Form. Sie sieht sich entweder in der Rolle der Über- oder Unterlegenen. Als sie sich vorgeblich dem Klavierschüler unterwirft, um dadurch dennoch die Herrschaft über ihn zu erlangen, wird diese Finte vom Patriarchen durchschaut und die Frau dafür gnadenlos abgestraft.

Klemmers Musikbezug ist aber zu oberflächlich, als dass er als Instanz zur Etablierung musikalischer Mythen für Erika wirksam werden könnte. Eine übergeordnete musikalische Autorität existiert im Roman lediglich in Form der verblichenen, männlichen Komponistenschar, deren Vermächtnis sie in orthodoxer Weise aufrechterhält. Ein präsenter geschlechtsspezifisch gefärbter musikalischer Diskurs auf figuraler Ebene wie zwischen Clara und Robert Schumann findet nicht statt. Kohuts Musikverständnis ist fertig ausgebildet und für alle Zeiten in Noten festgeschrieben. Diese absolute Nichtentwicklung der Hauptfigur zeigt dennoch eine gewisse Parallele zu Clara S. Erika bleibt den Roman über in einer Kreisstruktur gefangen, die in den Fängen der Mutter beginnt und endet, während Clara sich selbst über den Tod ihres Gatten hinweg nicht von dessen Werke- und Wertekanon trennen kann. Eine echte künstlerische Entfaltung bleibt beiden Klavierspielerinnen versagt.

5.3 Rationale und irrationale Motive unter dem Deckmantel 'autonomer' Musik

In diesem Kapitel soll in einer Erweiterung der bisherigen Analyse festgestellt werden, welche 'niederen' rationalen und irrationalen Beweggründe bei den Figuren in der untersuchten Primärliteratur oftmals hinter der Auseinandersetzung mit vorgeblich autonomer Musik stehen. Ein zentrales Motiv in *Die Klavierspielerin* ist der Gebrauch von klassischer Musik zur gesellschaftlichen Distinktion, wie der folgende Abschnitt darlegen soll.

5.3.1 Musik als Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg

Wenn aus figuraler Perspektive von Mutter Kohut davon phantasiert wird, "daß das Kind über die Tonleiter in höhere Sphären aufgestiegen" (KS, S. 38) ist, klingt dies nach einer transzendentalen Erhöhung der musikalischen Erfahrung ins Göttliche. In Wahrheit werden durch die gespreizte Rhetorik wesentlich bodenständigere Beweggründe für die musikalische Fokussierung kaschiert, denn die Mutter möchte auf dem Rücken Erikas auf der Tonleiter in Richtung Großbürgertum getragen werden. Die auktoriale Erzählerinstanz scheut sich diesbezüglich nicht vor unmissverständlichen Formulierungen: "Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen läßt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren. [...] Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal [...]" (KS, S. 27 f.). Die Musik als solche hat keinerlei Bedeutung, sondern ist reines Mittel zum Zweck. Bei vielen psychoanalytischen Interpretationen des Romans wurde der politische Gehalt, die Klassenschranken, zwischen denen die Figuren hilflos herumzappeln, weitgehend übersehen.⁷¹ "Vom Ehrgeiz nach großbürgerlicher Geltung und Eigenständigkeit getrieben, [...] ist der Kleinbürger zur Bewahrung seines Selbstbildes auf Fetische angewiesen, mit deren Hilfe er sich zwischen der verachteten Arbeiterklasse [...] und der verehrten Oberschicht [...] einrichtet."⁷² Wie stark sich Erika die Abgrenzung gegen den Durchschnitt, sprich das Proletariat mittels Musik zu Eigen gemacht hat, stellt sie in einer markanten Straßenbahnszene eindrucksvoll unter Beweis. Die Passage, die in ihrer comicartig überzeichneten Brutalität Reminiszenzen an frühe Jelinek-Prosa wie *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) evoziert und sich damit vorübergehend von der ansonsten weitgehend realistischen Erzählweise von *Die*

⁷¹ Vgl. Fliedl, Konstanze: Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelineks. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Neue Bärte für die Dichter. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993 (Schriften des Institutes für Österreichkunde 56/57), S. 185-194, hier S. 188.

⁷² Young, Frank W.: "Am Haken des Fleischhauers". Zum politökonomischen Gehalt der "Klavierspielerin". In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 75-80, hier S. 75.

Klavierspielerin entfernt, verdeutlicht dadurch umso stärker die exzessive Aversion Erikas gegen die tumbe Masse, der sie keinesfalls anzugehören meint:

"SIE schlägt ihre Streich- und Blasinstrumente und die schweren Notenhefte den Leuten in die Rücken und Vorderfronten hinein. In die Speckseiten, die ihr die Waffen wie Gummipuffer zurückfedern lassen. [...] Dann wieder prügelt sie mit dem schmalen Ende des Instruments, einmal ist es eben die Geige, dann wieder die schwere Bratsche, in einen Haufen arbeitsverschmierter Leute hinein. [...] SIE ist die Ausnahme von der Regel, die sie ringsum so abstoßend vor Augen hat, [...]. In der Straßenbahn sieht SIE jeden Tag, wie sie nie werden möchte. [...] Sie torkelt mühselig und instrumentenübersät in die Arbeitsheimkehrer hinein und detoniert mitten unter ihnen wie eine Splitterbombe. [...] Ein ganzer Schub rattenartiger Handwerker dicht vor der Pensionierung, mit Werkzeugtaschen über den Schultern, drängt sich unter Schubsen und Treten aus dem Wagen. [...] Drängeln ist unter IHRER Würde, denn es drängt der Mob, es drängt nicht die Geigerin und Bratschistin." (KS, S. 18 ff.)

Als Alleinstellungsmerkmal werden in Passagen, in denen die Einmaligkeit Erikas hervorgestrichen werden soll, die auf sie bezogenen Personalpronomen mittels Blockbuchstaben markiert.⁷³ Die Individualität und Klasse Erikas wird also großgeschrieben, obwohl die ideelle Abgrenzung des Kleinbürgers vom Proletarier bei gleichzeitiger ökonomischer Machtlosigkeit es Erika nicht erlaubt, ihre Wege mittels Taxi oder eines eigenen PKW zu absolvieren, was die logische Konsequenz aus ihrer zügellosen Feindseligkeit gegen die "rattenartige[n] Arbeiter" in der Straßenbahn sein müsste. Die musikalisch herausragende Kleinbürgerin wird skandalöserweise ohne Klassenunterscheidung mit einfältigen Arbeitern in denselben Waggon gepfercht und kann die nötige Distanzierung nur mittels rabiater Körperlichkeit mit ihren als Distinktionsmerkmalen fungierenden, waffenähnlich missbrauchten Instrumenten herbeiführen.

Wesentlich komfortabler lässt sich die Unterdrückung gesellschaftlich Benachteiligter in der hierarchisch arrangierten Lehrer-Schüler-Situation bewerkstelligen, denn "[i]m Unterricht bricht sie einen freien Willen nach dem anderen" (KS, S. 105). Die paradoxe Situation, dass Erika im Unterricht auch Arbeiterkindern die hohen Weihen der Musik verabreichen soll, die für diese mit dem gesellschaftlichen Aufstieg verbunden sein möchten, der ihr selbst noch verwehrt blieb, löst die Lehrerin durch die systematische Demoralisierung ihrer Schützlinge, ein Konzept, das ebenfalls von der Mutter entworfen worden ist:

"Das Gespräch ufert aus und schreitet zu dem Punkt, da Säure über jene verspritzt wird, die Erika links und rechts vorkommen oder vorzukommen drohen. Das wäre nicht nötig, man darf sie eben nicht lassen wie sie wollen! Du läßt das auch noch zu! Dabei könntest du gut als Bremserin fungieren, aber dazu bist zu ungeschickt, Erika. Wenn die Lehrerin es entschlossen verhindert, kommt, zumindest aus ihrer Klasse, keine Jüngere hervor und macht unerwünschte und außerfahrplanmäßige Karriere als Pianistin. Du selbst hast es nicht geschafft, warum sollen es jetzt andere an deiner Stelle und auch noch aus deinem pianistischen Stall erreichen? (KS, S. 13)

Daher zieht Erika einen großen Teil ihrer Befriedigung im Lehrerberuf aus der unerbittlichen Grenzziehung zwischen den Begabten und Unbegabten, denn "das Aussortieren entschädigt sie für vieles " (KS, S. 31). Sie weiß: "[...] [F]ür viele ihrer Schüler ist Musik der

⁷³ Vgl. Wright, Elizabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman "Die Klavierspielerin". In: Text + Kritik 117 (1999), S. 51-59, hier S. 52.

Aufstieg aus den Tiefen der Arbeiterschaft in die Höhen künstlerischer Sauberkeit" (KS, S. 32). Da sie niemandem den ihr verwehrt gebliebenen Erfolg vergönnt, spielt sie genüsslich das erhoffte Versagen eines ihrer Schüler durch:

"Er kommt aus einer kleinbürgerlichen Greißlerfamilie und wird dorthin auch wieder zurück müssen, wenn er die Prüfung beim nächsten Anlauf nicht schafft. Dann zahlen die Eltern seinen Unterhalt nicht länger mehr. Er wird dann von einem 'künstl.' in einen 'kaufm.' Beruf wechseln müssen, was sich in der Heiratsanzeige, die er aufgeben wird, sicher niederschlägt." (KS, S. 125 f.)

Erika knüpft offensichtlich den gesellschaftlichen direkt an den künstlerischen Erfolg. Der scheiternde Pianist scheitert an seinem ganzen Leben.

Widersprüchlich ist ihre Haltung deshalb, weil sich ihre eigene kleine Anhängerschaft mangels Prominenz nur im Umfeld dieses "drittklassige[n] Publikum[s]" (KS, S. 71) findet. Elitär gebarend, grenzt sie sich von der verständnislosen Masse ab, aus der sie gleichzeitig ihre wenigen Bewunderer lukrieren muss, um sich bedeutend fühlen zu können. Dennoch ist Erikas Verdinglichung der Musik nicht im selben Maße fortgeschritten wie bei der Mutter. Immerhin fließen in Erikas Klavierspiel die einzigen authentischen Gefühle, zu denen die emotional Verkrüppelte noch fähig ist. Die Verachtung der musikalisch Unbedarften und Ungebildeten hat eben auch damit zu tun, dass sie deren Unverständnis für die von ihr sakralisierte Musik, die Erikas einzigen substanziellen Lebensinhalt darstellt, als mangelnde Charaktertiefe und Intelligenz interpretiert. Erst die Musik mache den Menschen zum Subjekt, weswegen das unmusikalisches Volk zu Untermenschen degradiert werden muss. Für Mutter Kohut hingegen ist die Musik bestenfalls ein angenehmes Nebengeräusch zu dem mit ihr verbundenen Prestige, welches die soziale Aufwärtsmobilität begünstigen soll. Ihr musikalischer Sachverstand ist kaum über dem des verachteten Volks anzusiedeln. Der krankhafte Geiz, der auf das materielle Fernziel einer gemeinsamen Eigentumswohnung konzentriert ist, kann bei Erika interessanterweise nicht festgestellt werden. Sie hat auch keinerlei Skrupel, beträchtliche Geldmittel in ihre Garderobe zu investieren und damit die Pläne der Mutter diskret zu sabotieren. Während Erikas skrupelloses Treten nach unten immerhin musikalisch-idealistisch argumentierbar ist, ist Mutter Kohuts Streben nach oben ausschließlich gesellschaftshierarchisch begründet. Hier spiegelt sich "die Verpflichtung des Kleinbürgertums auf großbürgerlich-aristokratische Werte [...] zur Verschleierung seiner materiellen und ideellen Machtlosigkeit [...]"⁷⁴ Die Mythen autonomer Musik sind für sie nur ein naheliegendes Instrument zur Realisierung ihrer hoffnungslosen Aufstiegsbestrebungen.

⁷⁴ Egger, Irmgard: Vom zerstörten Selbst und den Ideologemen. Zu den psychosozialen Konstellationen im Werk Elfriede Jelineks. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Neue Bärte für die Dichter. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993 (Schriften des Institutes für Österreichkunde 56/57), S. 195-200, hier S. 196.

5.3.2 Die Privatisierung des musikalischen Erlebnisses

Unter Bezugnahme auf Kap. 3.2 dieser Arbeit mit der Vorstellung von Adornos Hörertypologie wird im Folgenden vor allem die persönliche Vereinnahmung des musikalischen Erlebnisses untersucht. Als ergiebig für die Analyse dieses Aspekts erweisen sich die Konzertszenen in *Die Klavierspielerin*. Vor allem im abgesicherten Rückzugsraum des bürgerlichen Salonkonzerts darf Erika vor wenig beeindruckender Publikumskulisse ihr Genie unter Beweis stellen. Und in der Tat: "Erika Kohut brilliert" (KS, S. 65). Das aus Polen stammende Gastgeberhepaar vereinigt Facetten mehrerer Musikhörertypen. Die gepflegte Instrumenten- und Partiturenammlung, die bei den Kleinbürgern zu Lasten eines eigenen PKW gehen muss, und die Veranstaltung als solche verweisen auf den Gestus des 'Bildungskonsumenten', der seinen prestigeträchtigen Fetisch im halböffentlichen Raum präsentieren muss: "Wie Alkoholiker oder Drogensüchtige müssen sie ihre Liebhaberei unbedingt mit möglichst vielen teilen" (KS, S. 64). Nach dem Konzert stehen die beiden

"von ihren Klavierschemeln auf und beugen die Köpfe, geduldige Pferde vor den Hafersäcken des aufs neue erwachten Alltags. Sie erklären, sie beugen die Köpfe mehr vor Bachs Genius als vor dieser schütter applaudierenden Menge, die nichts versteht und selbst zum Fragen zu dumm ist." (KS, S. 70)

Hier zeigen sich Anklänge des 'Narkotikers', der die Droge Musik als Weltflucht konsumiert und nach dem Rausch kaum in die traurige Realität seiner eigenen Lebensumstände zurückfindet. Bei Erikas Chopin-Zugabe beginnt der Hausherr zu weinen, denn er "denkt an Polen in der Nacht, wo er herkommt" (KS, S. 76). Hier offenbart sich der 'emotionale Hörer', der Musik auf kaum objektivierbare Weise zur Ansteuerung von im Alltag entbehrten Emotionen instrumentalisiert. So werden etwa die vermeintlichen Affekte des Komponisten im Schaffensprozess privat vereinnahmt: "Beethovens Schmerz, Mozarts Schmerz, Schumanns Schmerz, Bruckners Schmerz, Wagners Schmerz. Diese Schmerzen sind nun sein alleiniger Besitz" (KS, S. 23). Ein weiteres Merkmal des 'Bildungskonsumenten' nach Adorno ist die fragmentierte Musikrezeption, die rastlose Suche nach dem als bekannt zu Erkennenden. Auch Erika macht diese Beobachtung, bezeichnenderweise jedoch am vermeintlichen 'Experten', der versucht, der Aufführung mit der Partitur zu folgen:

"Sie fahren mit befeuchtetem Zeigefinger ein Thema nach, suchen das passende Seitenthema dazu, finden es nicht und begnügen sich daher mit dem kopfnickenden Auffinden und erneuten Wiederholen des Hauptthemas, welches sie schweifwedelnd wiedererkennen. Für die meisten besteht der Hauptreiz der Kunst im Wiedererkennen von etwas, das sie zu erkennen glauben." (KS, S. 24)

Jelinek enttarnt hier selbst den Fachmann, der des strukturellen Nachvollzugs von Musik mächtig sein sollte, als ein dem Mythos verfallenes Opfer, das sich letztlich damit begnügt, eine beruhigende Wirkung aus dem Vertrauten zu schöpfen, um seine konservativ bürgerliche Welt in ihrer Unbeweglichkeit zu halten. Über das kümmerliche Restpublikum, hauptsächlich bestehend aus ihren Schülern und deren unkultivierten Eltern, befindet Erika:

"Man muß sie schon tyrannisieren, man muß sie knebeln und knechten, damit sie überhaupt durch Wirkung berührt werden. Mit Keulen müßte man auf sie einschlagen! Sie wollen Prügel und einen Haufen Leidenschaften, die der jeweilige Komponist noch an ihrer Statt erleben und sorgsam aufschreiben soll. Sie wollen das Schreiende, sonst müßten sie ja selbst dauernd laut schreien. Vor Langeweile. Die Grautöne, die feinen Zwischenstufen, die zarten Differenzierungen vermögen sie ohnedies nicht aufzufassen. Dabei ist es in der Musik wie überhaupt im Kunstreich viel leichter, grelle Kontraste nebeneinanderzustellen, brutale Gegensätze. Doch das ist Kolportage, nichts Besseres! (KS, S. 71 f.)

Dies offenbart zweierlei: Zum einen den überzeichneten Blick auf eine degenerierte Form des 'Bildungskonsumenten' an der Grenze zum 'Unterhaltungshörer', der in erster Linie durch das Wiedererkennen grandioser Melodiefragmente aus seiner Lethargie gerissen wird, zum anderen charakterisiert sich Erika damit selbst, die vordergründig als 'Expertin' gelten darf, jedoch auch die verbissen elitäre 'Ressentiment-Hörerin' repräsentiert, die in aggressiver und diffamierender Sprache den irreversiblen Kulturverfall einer Generation und Schicht beklagt, der sie sich nicht zugehörig fühlt.

Erikas Mutter, die dem Konzert natürlich ebenfalls beiwohnt, wäre mit einer Kategorisierung als 'Bildungskonsumentin' geschmeichelt, weil sie nicht eigentlich Musik rezipiert, sondern sich vorwiegend an den Akklamationen zu Ehren ihres Wunderkindes ergötzt. Mutter Kohuts Musikverständnis rangiert auf einer ähnlichen Ebene wie jenes der grotesk gezeichneten "Frau Doktor" (KS, S. 23), die über die Unergründlichkeit des Mozart-Requiems referiert, von dem sie in erster Linie aus "diese[m] Mozartfilm" (KS, S. 24) erfahren hat. Die Blackbox des Unergründlichen, das man nur stumm bestaunen könne, eignet sich für den künstlerisch Unbedarften zur Tarnung seiner eigenen Beschränktheit. Allein das Wissen um das Unwissbare muss zur Distinktion von der Masse der Ahnungslosen genügen: "Frau Doktor ist eine von wenigen Auserwählten, welche wissen, daß es Sachen gibt, die sich beim besten Willen nicht ergründen lassen" (KS, S. 24). "Frau Doktor" steht in einer Riege mit einem "Herrn Fleischereibesitzer", den eine "Fülle der Empfindung überschwemmt [...]. Er kann sich nicht wehren, obwohl er ein blutiges Handwerk gewohnt ist. [...] Er sät nicht, er erntet nicht, er hört nicht gut, aber er kann in einem öffentlichen Konzert besichtigt werden" (KS, S. 24). Hier wird Musik zu einem ausgehöhlten, mythisierten Zeichen, mit dem sich die unbedarften Kleinbürger gegenseitig ihre Bedeutsamkeit verbürgen.

Erikas Primus Klemmer als 'Experten' zu typisieren, wäre aufgrund seines Fachwissens durchaus legitim, würde den Kern der Sache aber verfehlen, da sein Idealismus ein nur vorgeschobener ist. "Der Schüler Klemmer hat eine Nebenabsicht, nebst Musik, die er jetzt zuende denkt" (KS, S. 67). Diese besteht darin, seine Lehrerin und deren einzigen Lebensinhalt exzessiv zu beweihräuchern, um sie auf diesem Wege sexuell gefügig zu machen. Klemmers Absichten in Bezug auf Erika sind äußerst sachlich, da sie lediglich zur Bereicherung seines sexuellen Erfahrungsschatzes dienen soll, um für künftige, lohnendere Aufgaben mit altersadäquaten Sexualpartnerinnen gerüstet zu sein. Seine

musikalisch-intellektuelle Fassade soll ihm den emotionalen Zugang zu Erika ebnet, um die so geknüpften Verbindung alsbald auf eine körperliche Ebene zu transponieren.

"Um das Gespräch nun in eine neue Bahn zu lenken, Frau Professor, muß ich Ihnen noch mitteilen [...], daß der Mensch erst dann seinen höchsten Wert erreicht, wenn er die Realität losläßt und sich in das Reich der Sinne begibt, was auch für Sie gelten sollte. Genau wie für Beethoven und Schubert, meine Lieblingsmeister, mit denen ich mich persönlich verbunden fühle, wodurch, weiß ich nicht genau, doch ich fühl', es gilt auch für mich, daß wir die Realität verachten und die Kunst wie die Sinne zu unserer alleinigen Realität machen" (KS, S. 120 f.).

Klemmers Taktik ist durchtrieben. Nach der Etablierung eines gemeinsamen musikalischen Bezugsrahmens verlässt er die rationale Perspektive des 'Experten' und übersteigert die musikalische Erfahrung in den Bereich des Transzendenten und Sinnlichen, zu dem die sachliche Expertise des Musiktheoretikers keinen Zugang mehr habe. Klemmer meint den inneren Wahrheitsgehalt eines Musikstücks zu erspüren, und er "könnte noch stundenlang über den geistigen Mehrwert eines Musikstücks dozieren, der zwar stets zum Greifen nah ist, doch nur von den Mutigsten ergriffen werden kann" (KS, S. 125). Erst im Reich des Unsagbaren gelange die Himmelsmacht Musik zu ihrer wahren Entfaltung, dort verschmelze im Sinne des romantischen Konzepts der progressiven Universalpoesie die Kunst mit dem Leben. In diesen Bereich gelte es mit ihm, Walter, der die Realität ebenso verachte wie Erika, zu flüchten. Ihrer Profession entsprechend, muss Kohut diese Emotionalisierung natürlich entschieden zurückweisen: "Ich als Lehrerein bin für die undramatische Kunst, Schumann zum Beispiel, das Drama ist immer leichter! Gefühle und Leidenschaften sind immer nur Ersatz, Surrogat für das Durchgeistigte" (KS, S. 122). Dennoch arbeitet sich Klemmer beharrlich und fokussiert in die sich langsam öffnende Lehrerin hinein, die sich letztlich als anfällig erweist für seine scheinbar devote Bewunderung, die Erika die lang ersehnte Bestätigung für ihre Ausnahmeerscheinung ausstellt. Mit den Motiven der verachteten Realität und der verheißungsvollen Flucht in die Welt der Kunst gießt Klemmer nur Wasser auf die Mühlen der von Leben und Kulturbetrieb enttäuschten Pianistin. Womöglich könne ja er ihr an Mutters statt in ihrem Elfenbeinturm Gesellschaft leisten. Doch nichts liegt dem kraftstrotzenden, attraktiven Technikstudenten ferner als Realitätsflucht. Wie Mutter Kohut füttert Klemmer Erika lediglich mit musikalischen Mythen, um die Lehrerin zu seinen Zwecken zu instrumentalisieren. Die Ausbreitung eines elaboriert anmutenden Kunstverständnisses vor Erika hat nur einen Antrieb: sexuelle Befriedigung.

5.4 Die Reproduktion des musikalischen Desasters

Als letzter Aspekt dieser Mythenanalyse soll für beide Texte untersucht werden, auf welche Weise musikalische Mythen jeweils an den zwischenmenschlichen Schnittstellen weitergereicht werden. Die dabei zugrunde liegende These ist, dass der Mythos nach seiner ursprünglichen Erschaffung durch (Sprach-)Handlung nur durch kontinuierliche menschliche

Reproduktion, die eine kommunikative bzw. performative Leistung erfordert, weiter bestehen kann. Alleingestellt und ohne permanente Zuführung zusätzlicher Energie wäre er nicht überlebensfähig.

5.4.1 Claras Vater – Clara – Robert – Marie

Die Geschichte von Friedrich und Clara Wieck ist keine im Stück ausdramatisierte, sondern findet ihren Platz in einer portionsweise vergegenwärtigenden metaphorischen Mauerschau Claras in die eigene Geschichte, die stückweise verstehbar macht, wie ihr die ersten musikalischen Mythen eingepflanzt worden sind. Da ist die Rede vom durch den Vater eingehämmerten Genie (vgl. CS, S. 82), von der Abtötung der Sinnlichkeit (vgl. CS, S. 82) oder der Einsamkeit der "Klavierwüste" (CS, S. 104), in die der Vater sie geschickt habe. Mit fünf erst habe sie sprechen gelernt, und als kaum überbietbaren Gipfel der Fremdbestimmung sei selbst ihr Tagebuch vom Vater verfasst worden (vgl. CS, S. 96), wodurch das Kind zu einer reinen Projektion der väterlichen Wunschvorstellungen wurde. Natürlich konnte das Kind die Qualität der väterlichen Erziehungsmethoden nicht reflektiert in Frage stellen. Doch auch in der Rück- und Spiegelschau der erwachsenen Clara scheinen die Ursachen ihres Leidens nicht konsequent genug zu Ende gedacht worden zu sein, weil das daraus resultierende Selbstbild wohl zu schwer zu ertragen wäre. Im Prozess der Vergangenheitsbewältigung stagniert Clara in der Phase des Selbstmitleids und der Schicksalsergebenheit, weshalb die vermeintliche Loslösung aus der Abhängigkeit vom Vater nur eine neue Abhängigkeit begründet, die noch dazu eine selbst gewählte ist. Das Genie, das sie als vom Vater auferlegt und nie als ihr eigenes verstanden hat, gibt die ergebene Gattin beim Eintritt in die Ehe wie selbstverständlich mit einem Knicks bei ihrem Gatten ab. Was ihr vom Vater in die Wiege gelegt worden ist, lässt sie sich aus dem Ehebett rauben.

So wie sie durch enormen Fleiß um die Aufmerksamkeit des Vaters geworben hat, wirbt sie nun mit Inbrunst bei D'Annunzio um die Aufmerksamkeit für Robert und ihre Tochter. Diese ist immerhin noch am Leben im Gegensatz zu deren Brüdern, die im übermächtigen väterlichen Schatten abgestorben sind:

"[...] meine Söhne waren in der Qualität noch miserabler als die Mädchen, mit Ausnahme Maries. Komponieren wollten sie natürlich auch, die Bürschchen, es ist ihnen jedoch nie gelungen. Noch weniger als mir sogar. Der Schatten ihres Vaters ist über ihnen gehangen wie lauter kleine Äxte. Mit den Metastasen seiner Genialität waren sie förmlich durchsiebt: Ansammlungen von schwersten Krankheiten, meine Söhne." (CS, S. 102)

Das Scheitern der Söhne wird schulterzuckend als Beleg für deren minderwertiges Ausgangsmaterial genommen und keineswegs für ein kränkendes und krankmachendes familiäres Umfeld. Die Prinzipien von Leistungsdenken und Kapitalismus gibt sie daher bedenkenlos und ungefiltert an die Tochter weiter, die sich die Zuwendung der Mutter nur

durch außergewöhnliche musikalische Leistungen erkaufen kann. Sprechen kann sie ebenso schlecht wie ihre Mutter damals, und ihre Selbstwahrnehmung beschränkt sich auf "ein Paar Hände...an dem ein...Körper hängt" (CS, S. 98). Aus ihren eigenen Erfahrungen hat Clara nichts gelernt: "Ich entwickelte sie langsam zu einer Spezialistin wie mein Vater mich seinerseits damals prachtvoll entwickelte" (CS, S. 100). So spannt sie Marie in das Trainingsgestell, "in dem sich schon Robert Schumann einen Finger ruiniert hat" (CS, S. 81).

Wie durch Unterwerfung und körperliche Leistungen die Aufmerksamkeit und 'Liebe' mächtiger Männer zu gewinnen ist, übt das Mädchen bereits mit D'Annunzio ein, der letzten Endes auch ihre Mutter mittels Drogenunterstützung gefügig machen wird. Wie 'natürlich' die Prostitution des weiblichen Künstlers ist, erfährt das Mädchen jedoch in noch unverhüllterer Form in der Gestalt der Pianistin Luisa, die in der Auf- und Hingabe an den finanzstarken Dichter ihre Unabhängigkeit zu erlangen gedenkt.

5.4.2 Erikas Mutter – Erika – Walter – Erikas SchülerInnen

Die Parallelen zwischen *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* gehen nicht in allen Details auf, aber auch in Erika Kohuts Welt kann nachgewiesen werden, wie sich musikalische Mythen scheinbar verselbständigen, während sie tatsächlich sehr beharrlich reproduziert werden. Wie Clara leidet Erika unter einem elterlichen Geniemacher. Das Kind wird aus persönlichen Gründen zum Wunderkind stilisiert. Bei Friedrich Wieck ist es die Verwirklichung einer musikalischen Karriere, die ihm selbst verwehrt blieb, und für die er sich als Vater des Erfolgs rühmen konnte, bei Mutter Kohut der Wunsch nach dem gesellschaftlichen Aufstieg. In beiden Fällen rangiert die Verfolgung eigener Interessen vor den Bedürfnissen des Kindes, die zu keiner Zeit ernsthaft in Betracht gezogen werden. Die Musik als solche ist mehr (Kohut) oder weniger (Wieck) Mittel zum Zweck und hat jeglichen Autonomieanspruch verloren. Mit einem durch die Mythen vom Wunderkind und der Einzigartigkeit künstlich aufgepumpten Ego scheitert Erika im Kontakt mit einer rauen Außenwelt, die diese überzogene Eigenwahrnehmung der Klavierspielerin nicht bestätigen kann. Im Unterschied zu Clara bleibt Erika der äußere Erfolg verwehrt, was aus ihrer Sicht einer geist- und kulturlosen Welt angelastet werden muss, womit die Vorstellung der eigenen Großartigkeit am Leben erhalten werden kann. Das Unverständnis für Erikas Genie könne nur der Beleg für die Ignoranz und Borniertheit der Masse sein, nicht für ihre eigene künstlerische Unzulänglichkeit. Dennoch beschleicht Erika – so wie Clara – das diffuse Verlangen nach einer Flucht aus der unseligen Umklammerung der elterlichen Vereinnahmung, das jedoch nicht als explizit eigenverantwortliche Distanzierung vom Elternteil vorgetragen werden könnte. Stattdessen wird in beiden Fällen die schicksalshafte Präsenz eines potentiellen Lebenspartners als äußerer Grund für die Loslösung von Mutter bzw. Vater vorgeschoben. Natürlich ist die langjährige Ehe der Schumanns nicht einfach mit der eher grotesken Affäre

zwischen der realitätsflüchtigen Lehrerin und dem in jeder Hinsicht lerneifrigen Studenten analog zu setzen, dennoch sieht Erika wie Clara die Flucht in den männlichen Partner als Lösung all ihrer Probleme. Beide Männer haben an der Kunst ihrer Eroberung aber herzlich wenig Interesse. Robert sieht Claras Musik als zu unterbindenden Angriff auf sein eigenes Genie, Klemmer nutzt gewieft die musikalischen Mythen, denen Erika verfallen ist, um seine eigenen Ziele mit ihr bzw. gegen sie zu verfolgen. Beide Beziehungen scheitern grandios, ebenso der darauf folgende Racheversuch der Frauen. Der als Befreiungsversuch gemeinte Akt des Gattenmordes wird bei Clara konterkariert von seiner gleichzeitig mythisierenden Funktion zur Verherrlichung des männlichen Genies, während die vergewaltigte Erika zu gar keiner Rache fähig ist, sondern sich nur ihrem üblichen Muster der verächtlichen, aber letztlich harmlosen physischen Selbstverletzung hingibt, die die Erniedrigung durch den Patriarchen noch affirmiert. Beide Frauen können sich auch nach ihrem missglückten Ausbruchsversuch von ihrer parentalen Vereinnahmung nicht lösen. Clara verehrt weiterhin ihren Vater, Erika kehrt zur Mutter zurück. Als letzte Parallele ist die Weitergabe des Mythos an die Folgegeneration zu beobachten. So wie Clara an ihre Tochter reicht Erika das Erlittene an ihre Schüler weiter. Das unglückliche Wunderkind Clara reproduziert ein unglückliches Wunderkind namens Marie, die gescheiterte Pianistin Erika reproduziert scheiternde Schüler, deren musikalischen und gesellschaftlichen Aufstieg sie – legitimiert durch die künstlerische Autorität der sachverständigen Pianistin – nach Möglichkeit sabotiert, nachdem ihr dieser selbst vorenthalten blieb.

6. Resümee

In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, wie weit die 'autonome' Musik in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* davon entfernt ist, ihrer präntiösen Bezeichnung gerecht zu werden. Ausgehend vom Mythenkonzept Roland Barthes' wurde bei einem der wichtigsten Kulturkritiker des 20. Jahrhunderts, Theodor W. Adorno, offengelegt, wie selbst der scheinbar reflektierte Diskurs über den gesellschaftlichen Musikgebrauch in Gefahr ist, mythisierten Vorstellungen eines 'Wesens' der Musik zu erliegen. Adorno argumentiert aus einer diffizilen Zwischenposition heraus: Während der aufmerksame Kritiker die in der Tat problematische totale Verdinglichung und Verkommerzialisierung von Kunst missbilligt, flüchtet sich der Konservator, der zwischen Positionen der Verteidigung und Verdammung des traditionshörigen 'Experten' und des 'Ressentiment-Hörers' changiert, in einen elitären Kunstbegriff, der mit einem realitätsnahen, soziologisch argumentierbaren Musikverständnis nicht vereinbar ist. Die Vorstellung der Unverzwecktheit von Kunst muss utopisch bleiben. So ist Musik niemals gewesen und wird sie niemals sein. Dennoch schärft Adornos aufmerksamer Blick die Sinne für maßlose Instrumentalisierungen, die das Verständnis für

Musik tatsächlich verkümmern lassen und die Gesellschaft in ihrer Unbeweglichkeit festhalten.

Charaktertypen wie Clara Schumann, Robert Schumann oder Erika Kohut ringen zeit ihres Lebens mit dieser Diskrepanz aus visionärem musikalischem Ideal und der banalen Realität des Kunstbetriebs, ohne dabei zu einer für sie befriedigenden Synthese zu kommen. Vollgestopft mit musikalischen Mythen, die nicht die ihren sind, scheitern die MusikerInnen daran, die ihnen innewohnende kreative Kraft in ein befreites und befreiendes Werk zu transformieren, das nicht bloß zur Befriedigung fremder Ansprüche funktionalisiert wird, sondern ihrer künstlerischen Subjektwerdung Vorschub leistet, wobei dieses künstlerische Subjekt niemals als gottgleiches Genie, sondern 'nur' als möglichst gut individualisierter Vertreter einer Kultur auftreten kann, die schon in ihrem eigenen Interesse die Hervorbringung großer Musik unterstützen sollte.

Jelinek zeigt schonungslos die äußeren Einflussnahmen auf, die der Künstlerin und ihrer Musik die Luft zum Atmen rauben können. Dennoch ist in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* die Reproduktion des Desasters keine auf die Figuren niedergehende und als solche hinzunehmende Naturkatastrophe. Sie wird von Menschen bewusst oder unbewusst gesteuert. Durch die Darstellung dieser Zusammenhänge gibt Jelinek den Konstellationen ihre Geschichte zurück. Dieser aufklärerische Impetus unterstellt jedoch der Wiederholung des Immergleichen keine zwingende Kausalität. Die Suche nach Gründen ist nicht gleichbedeutend mit der Suche nach Schuld oder Entschuldigungen. Trotz äußerer Zwänge sind Personen keine vollständig determinierten Positionen in einer logisch nach dem Dominanzprinzip ablaufenden Kausalkette, sondern wären durchaus zu stärker eigenverantwortlichem und selbstreflexivem Handeln fähig. Jelinek zeigt die Handlungsoptionen der Figuren und ihre 'falschen' Entscheidungen und begründet diese, ohne sie zu rechtfertigen. Diese konsequent durchgehaltene Maxime wird dadurch begünstigt, dass keine der Hauptfiguren als uneingeschränkt positiv oder moralisch unangreifbar gezeichnet wird. Jeder Charakter ist Opfer und Täter zugleich, wobei er in der Rolle des Täters oft die als Opfer schmerzhaft erfahrenen Praktiken reproduziert. M. E. gesteht Jelinek Clara Schumann und Erika Kohut – abweichend von einem traditionell verstandenen Feminismus – den von ihnen jeweils emphatisch eingeforderten Opferstatus deswegen nicht zu, um der erwachsenen Frau ihre Handlungsfähigkeit zurückzugeben. Wer über Jelineks Sarkasmus, Kälte und Utopielosigkeit urteilt, sollte den aus ihrer aufklärerischen Intention hervorgehenden Hoffnungsfunken nicht außer acht lassen, dass der mythisch Umnebelte sich jeden Tag auch klar machen und vom Mythos befreien kann, nicht unbedingt in der pathetischen Eroberung eines phallischen Symbols, um dieses letztlich doch wieder jauchzend zu umarmen, sondern in der erhebenden Klärung des eigenen Geistes, der erhobenen Hauptes die Verschränkung von der Umklammerung des

und der Umklammerung durch den Mythos aufzulösen und die Souveränität über die eigene Geschichtsschreibung zu be- und ergreifen weiß. Clara und Erika können sich allen beklagenswerten Umständen zum Trotz jeden Tag auch anders entscheiden. Sie selbst drücken die Tasten ihres Schicksals.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁴⁰2008.

Jelinek, Elfriede: Clara S. musikalische Tragödie. In Nyssen, Ute (Hg.): Elfriede Jelinek. Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2010.

Goethe, Johann Wolfgang von: An Schwager Kronos.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/376> (Zugriff 08.07.2014)

7.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp ²1990, S. 251-258. (Gesammelte Schriften Bd. 16)

Adorno, Theodor W.: Ideen zur Musiksoziologie. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp ²1990, S. 9-23. (Gesammelte Schriften Bd. 16)

Adorno, Theodor W.: Musikalische Warenanalysen. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp ²1990, S. 284-297. (Gesammelte Schriften Bd. 16)

Adorno, Theodor W.: Musik und neue Musik. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt am M.: Suhrkamp ²1990, S. 476-492. (Gesammelte Schriften Bd. 16)

Adorno, Theodor W.: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 14-49. (Gesammelte Schriften Bd. 14)

Adorno, Theodor W.: I. Typen musikalischen Verhaltens. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 178-198. (Gesammelte Schriften Bd. 14)

Adorno, Theodor W.: III. Funktion. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 236-253. (Gesammelte Schriften Bd. 14)

Adorno, Theodor W.: IV. Klassen und Schichten. In: Tiedemann Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1973, S. 219-235. (Gesammelte Schriften Bd. 14)

Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 729-777. (Gesammelte Schriften Bd. 18)

- Adorno, Theodor W.: Bewußtsein des Konzerthörers: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 815-818. (Gesammelte Schriften Bd. 18)
- Adorno, Theodor W.: Musiksoziologie: In: Tiedemann Rolf u. Klaus Schultz (Hg.): Musikalische Schriften V. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1984, S. 840-841. (Gesammelte Schriften Bd. 18)
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt: Suhrkamp 1991.
- Bethman, Brenda: "Obscene Fantasies". Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York u. a.: Peter Lang 2011. (Austrian Culture Vol. 44)
- Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Furore Verlag²1991.
- Burger, Rudolf: Der böse Blick der Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 17-29.
- Egger, Irmgard: Vom zerstörten Selbst und den Ideologemen. Zu den psychosozialen Konstellationen im Werk Elfriede Jelineks. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Neue Bärte für die Dichter. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993 (Schriften des Institutes für Österreichkunde 56/57), S. 195-200.
- Endres, Ria: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980
- Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin*. St. Ingbert: J. Röhrig 1991.
- Fliedl, Konstanze: Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelineks. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Neue Bärte für die Dichter. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993 (Schriften des Institutes für Österreichkunde 56/57), S. 185-194.
- Gannon, Caitlin: Clara S. and her "Men-tors". The Annihilation of the Female Artist. In: New German Review. A Journal in Germanic Studies 10 (1994), S. 149-156.
- Gürtler, Christa: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Kopřiva Roman und Jaroslav Kovář (Hg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. II. bilaterales germanistisches Symposium Österreich-Tschechien Brünn, Tschechien, Dezember 2003. Wien: Praesens 2005, S.163-168.
- Ham, Suok: Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien. Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*, Ginka Steinwachs' *George Sand* und Elfriede Jelineks *Clara S.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 620)
- Haß, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Text + Kritik 117 (1999), S. 21-30.

- Hausen, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1978, S. 161-191.
- Hobsbawm, Eric J.: Vom Zusammenhang von Erwerbsleben und bürgerlicher Familienstruktur. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1978, S. 404-412.
- Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt: Insel 1991.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin*. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S.108-135.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995. (Sammlung Metzler 286)
- Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7 (1984), S. 14-16.
- Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. München: Schwiftinger Galerie-Verlag für Bildkunst und Literatur GmbH 1980.
- Jelinek, Elfriede: Das Schöpfergeschöpf. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fgironco.htm> (Zugriff am 08.07.2014)
- Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009 (Europäische Komponistinnen Bd. 3)
- Kupka, Anne: Der ungeliebte d'Annunzio. D'Annunzio in der zeitgenössischen und der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur. Frankfurt am M. u. a.: Peter Lang 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1296)
- Lücke, Barbara: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: Cremerius, Johannes u. a. (Hg.): Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 7. Masochismus in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988, S. 80-95.
- Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854. Basel und Frankfurt am M.: VEB 1987.
- Scherer, Wolfgang: Klavier-Spiele: die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München: Fink 1989.
- Sousa Katrin: "Wie ein Herz und eine Seele." Möglichkeiten im Umgang mit autobiographischem Material am Beispiel der Ehe-Tagebücher von Clara und Robert Schumann. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Resounding concerns. München: Iudicium 2003. (London German Studies. Bd. 8), S. 71-85.
- Sutermeister, Peter: Robert Schumann. Eine Biographie nach Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen von Robert und Clara Schumann: Tübingen: Heliopolis 1982.