

Macht und Simultanität

in Elfriede Jelineks Theaterstück *Clara S. musikalische Tragödie*

Michael Schmidt

terz30@yahoo.de

Die Macht hat keinen Inhalt, kein Gesicht. Sie ist reine Form und zugleich Verschiebung dieser Form. Ihr Wesen besteht darin, in ihrem Zentrum Leerstelle zu sein. So legt etwa Spinoza in seinem *Politischen Traktat* nahe, dass die Macht des Königs eine von der Macht selbst erzeugte Leerstelle, eine hohle Bewegung, leer, und letztlich absolute Nullstelle ist. Die sichtbare, unbewegliche Oberfläche der Macht ist lediglich der stillgestellte Stammhalter einer diffusen, ziellosen Bewegung. Die sichtbare Macht, etwa die des Königs, ist nur als Delegation denkbar, sie wird immer durch anderes und andere hergestellt, aufrechterhalten und getragen. Diese Vorstellung eines notwendigen leeren Zentrums der Macht, soll auf Elfriede Jelineks Theaterstück *Clara S. musikalische Tragödie*¹ übertragen werden. Das Stück lässt sich in diesem Sinne als eine Freilegung dieser Leere verstehen.

Das Stück *Clara S. musikalische Tragödie* eröffnet einen geschichtslosen Raum, ein Fenster, auf eine mögliche andere Welt, die an sich selbst zerbricht. So zeigt Jelinek in ihrem Stück Geschichte im Stillstand, womit es ihr gelingt, die Differenzen und Kontinuitäten der Machtstrukturen zum Vorschein kommen zu lassen. Die Macht erscheint im Stück als eine Art sich ständig drehende Transformation, ein Malstrom, der zwar die Position, der in ihm sich drehenden Objekte verändert, sich selbst aber in seiner Drehung gleich bleibt. Alles oszilliert somit zwischen Bewegungen und Stillstand. Das Stück zeigt, dass die Gegenwart in einer Beziehung der Gewalt mit der Vergangenheit steht. Durch die Vermischung so unterschiedlicher Epochen wie der deutschen Romantik und dem Beginn der Moderne im 20. Jahrhundert, wird die Geschichte während der Dauer des Stücks ausgesetzt. Die Geschichte erscheint weniger als eine Abfolge in der Zeit, als eine Verschachtlung des Raums. Die Figuren treffen sich einer neutralen, zeitlosen Zone. Die historischen Figuren treten so hinter ihre

¹ Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1992.

tradierte Bedeutung zurück, oder werden gerade auf diese reduziert. Etwa Gabriele D'Annunzio erscheint deshalb nicht nur als ein bedeutender Dichter der Moderne, sondern in seiner Funktion des Kunstmäzens, ist er ein Vertreter der gesellschaftlichen, politischen und kapitalistischen Macht. Die Figuren sind, wie Jelinek schreibt *keine abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen*, sondern *starke Kontraste*.²

Somit wird dem Zuschauer klar, dass auch seine eigene Position in der Geschichte und in der Gegenwart letztlich nur ein Zitat darstellen. Wir glauben in der Sicherheit der Geschichte zu leben, mit der wir immer schon fertig zu sein scheinen, aber das Unausgesprochene der Zeit liegt auf der Lauer. In *Clara S.* wird auf den Vorbegriff jeglicher geschichtlicher Erfahrung aufmerksam gemacht.

Die Sprache stellt in diesem Sinne eine direkte Verbindung zur Vergangenheit dar. Wir sprechen ja immer auch die Sprache der anderen, die Sprache der unendlichen Toten, die die jeweilige Sprache vor uns gesprochen und geschrieben haben. Es gibt deshalb für Jelinek keine Sprache an sich. Sprache ist kein abstraktes, objektives Gebilde jenseits von Zeit. Sie ist immer auch eingebunden in Handlungen oder konkrete Sprechersituationen. Damit ist Sprache nicht einfach neutral, sondern im weitesten Sinne auch Ausdruck von konkreten, gelebten Leben.

Der gesellschaftliche Diskurs jedoch unterbindet jeglichen Verweis auf eine Sprechersituation, indem er sich als das Geraune einer absoluten, gesellschaftlichen Welt stilisiert: die Sprecherposition im Machtdiskurs ist so leer wie die des Königs. Die Dialogform des Theaters bietet Jelinek nun die Möglichkeit, den gesellschaftlichen Diskurs zu problematisieren, indem sie ihn individualisiert. Obwohl der Begriff der Kunst in der Regel ja als der Ausdruck einer versöhnnten und befriedigten Gesellschaft stilisiert wird, geht es den Figuren in *Clara S.* letztlich darum, den Begriff der Kunst zu individualisieren und auf sich selbst anzuwenden. Daraus ergeben sich dann die im Stück darstellen Interessenkonflikte.

Die Sprache des öffentlichen Diskurses ist für Jelinek ein Schnittpunkt aus individuellen und gesellschaftlichen Repräsentationsbemühen. Die Aussagen, die von und über die Individuen getroffen werden, sind schon von dem Willen bestimmt, über das Individuelle in einer bestimmten Weise zu sprechen, es in einer bestimmten Weise agieren zu lassen. Die Tatsache, dass dieses Bemühen und Verlangen nach Repräsentation für die Akteure immer schon strategisch im Sinne einer bestimmten Machtposition ausgerichtet ist, stellt für den Diskurs eine der gesellschaftlichen Grundprämissen dar. Das Bemühen um das Individuelle

² Elfriede Jelinek, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in: Theaterzeitschrift 7 (1984), S.14-16.

erweist sich also als gesellschaftliche Strategie, die dem Individuellen vorgelagert ist. Wer über das Individuum spricht, setzt seinen Begriff schon voraus.

Die Figuren des Stückes sind deshalb weder individuell, noch reiner Ausdruck des Diskurses. Sie bewegen sich dazwischen. In ihrem Sprechen untergraben sie ihre jeweilige Individualität, und zugleich erfährt der Diskurs durch sie eine Individualisierung. Sie sind weder Ich, noch reines, abstraktes Sprechen. Mit einem von Deleuze entlehnten Begriff könnte man sie als *dividuel* bezeichnen. So sind die Figuren zugleich geschichtlich über- und unter determiniert. Sie sind Zitat, Bruchstücke eines gelebten Lebens, das, etwa für Clara Schumann im 19. Jahrhundert, als vorbildlich und emanzipiert gelten konnte. Das gelebte, verlorene Leben der Menschen wird zu einem dumpfen Rauschen, das unter dem Diskurs liegt. Dieses Leben ist zugleich an- und abwesend. Das Stück gerät in Bewegung, weil es sich eben auf historische Figuren bezieht. Das Leben der historischen Toten, vermischt sich aus unserer heutigen Sicht mit den Toten der Shoah, denn in der Zeitperspektive des Stückes werden die Opfer der Shoah noch kommen. Hinter diesem von dem Stück konstruierten geschichtsleeren Raum, in dieser künstlichen Konstruktion der Zeit, erscheint eine Welt ohne Struktur, eine formlose, sprachlose Gewalt, ein Abgrund. Diskurs und Gewalt berühren sich, ohne von einander abhängig zu sein.

Das Stück inszeniert also die Simultanität der Geschichte, nichts ist je wirklich vergangen oder vergessen, alles steht in einem Zeitfluss, der in Gleichzeitigkeit, die Körper und die Handlungen zusammenbringt. Der Raum erscheint als Garant und Grundlage des Simultanen. So sind die Figuren sowohl *gleichzeitig* alle ihre sozialen Rollenerwartungen, als auch ihre historischen Verknüpfungen. Sie tragen ihren Habitus nach außen. In dieser Dimension des Simultanen erscheinen die Dinge und Handlungen zugleich unendlich fern und unendlich nahe. Es gibt im eigentlichen Sinn kein davor oder danach. Die unbewegte Zeit wird zu einer bewegten, die bewegte Zeit erstarrt in Unbeweglichkeit. Gleich in der ersten Szene wird dies deutlich.

Während Marie, die Tochter der Schumanns eingekleilt in einem Trainingsgestell Klavier übt, stürmt ihre Mutter, von Luisa verfolgt, auf die Bühne. Clara wird von Luisa, die ebenfalls Pianistin, und damit eine Konkurrentin Claras ist, in ein Gespräch verwickelt. In der Regieanweisung heißt es über die beiden Frauen, dass die erstere *das flüchtende deutsche Reh* und die letztere *etwas kitschig-italienisch* sei. Clara wird somit ironisch als eine Vertreterin des deutschen Idealismus vorgeführt, d.h. sie will aus sich selbst schöpfen, schaffend sein, was aber

unter den gesellschaftlichen Bedingungen misslingen muss, während Luisa reine äußerliche Erscheinung bleibt. Wird die eine durch ein innerliches Bestreben als lächerlich dargestellt, so ist es die andere nicht minder in ihrer Bestätigung der weiblichen Rolle, die mehr oder weniger darin besteht, nur im Blick der anderen das Dasein fristen zu können. Im Folgenden wird sich bestätigen, dass Clara gegen diesen auf sie gerichteten Blick ankämpft, und an diesem scheitern wird, während sich das Wesen der anderen Frauen gerade über diesen Blick definiert. (*In Krankheit oder Moderne Frauen* umgehen die Frauen den auf sie gerichteten Blick dadurch, dass sie sich in ein Vampirdasein flüchten. Als Vampire verfügen sie über kein Spiegelbild, d.h. sie reflektieren, die an sie gestellten Rollenerwartungen nicht.) Verfolgt man den sich entspinnenden Dialog der beiden Frauen, wird der Unterschied des Rollenverständnisses noch deutlicher. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass sie in einem entscheidenden Punkt übereinstimmen: beide verstehen sich als Teil des Marktes, auf dem sie ihr Kapital, körperlich und symbolisch, so gewinnbringend als nur möglich einsetzen müssen. Es wird also nie die Form in Frage gestellt. Für Luisa ist es entscheidend, die äußeren Anforderungen ihrer Rolle zu erfüllen. Sie ist ganz sinnlicher Körper. Wenn sie z.B. den Namen Clara in Cara umformt, gibt sie zu verstehen, dass der Name einer Frau vollkommen gleichgültig ist, da bei einer Frau nur die Erscheinung entscheidend ist, die sie hinterlässt. So versucht sie Clara ständig zur Körperlichkeit, d.h. zur ihrer Ansicht angemessenen Frauenrolle zurückzuziehen, etwa mit folgenden ihr unterlegten Aussagen: *Luisa küsst sie: Mir scheint, Sie sind zu stark von dieser Körperfeindlichkeit infiziert.* (S.81) oder *Luisa: Hat etwas ihre Sinnlichkeit abgetötet? Hoffentlich kein Unfall!* (S.82). Unterstrichen wird dies auch dadurch, dass sie Clara ständig umarmt und zu küssen versucht. Das Problem liegt nun nicht in der Tatsache, dass die Italienerin Sinnlichkeit für die Frau einfordert, sondern dass das Begehrten immer schon als ein gefiltertes und kanalisiertes erscheint. Die Figur der Luisa, wie auch die anderen Frauengestalten, sind sich nicht bewusst, dass ihr Begehrten immer schon auf eine Einheit mit der Ordnung abzielt. Dass sie letztlich nur das begehrten, was schon vorhanden ist. Sie wollen aktiv, wie man mit Bourdieu sagen kann, ihre eigene Unterwerfung. Das Begehrten, das ja eigentlich die Möglichkeit des Anderen und der Veränderung impliziert, wird somit zu keiner möglichen Gegenbewegung zur etablierten Ordnung. Es wünscht nicht, aus den ihn vorgezeichneten Bahnen auszubrechen. Es wird zur einer Normierung, die das Individuum jedoch als 'Beweis' seiner Authentizität und seiner Unabhängigkeit von Norm missdeutet. In einer Welt der Immanenz, wie das Stück sie

zeigt, kann das Begehrēn immer nur sich selbst begehrēn, um über sich hinaus zu weisen. Clara versucht in diesem Sinne über ihr Begehrēn als Künstlerin anerkannt zu werden, um an den gegebenen Machtstrukturen zu rütteln.³ So pocht sie, auf den Pfaden der Innerlichkeit wandelnd, auf das Recht der eigenen Produktivität, obwohl dieses ihr als Frau nur schwer zugestanden werden kann. Sie verweist ständig auf ihren Vater und ihren Gatten, die ihr entweder die Weiblichkeit nicht zugestanden (der Vater), oder sie fast ausschließlich darauf reduziert haben. *Mein Vater hat die männliche Vorstellung von Genie in mich hineingehämmert und mein Gatte hat sie mir gleich wieder weggenommen, weil er sie für sich selber gebraucht hat. Im Kopf sitzt die Macht des Zensors.* (S.82). Aus diesem Grund unternimmt sie es, sich als Geistwesen zu inszenieren, ein esoterisches Kunst- und Kulturwesen jenseits gesellschaftlicher Konventionen. Sie versucht mit ihrer Haltung, die gesellschaftlichen Normen in Frage zu stellen. (Tatsächlich kann die historische Clara Schumann ja als eine Frau gelten, die für ihre Zeit, dank ihres großen Talents, ein für die Bedingungen des 19. Jahrhunderts ziemlich außergewöhnliches, fast emanzipiertes Leben führen konnte). Nun erweist sich aber diese deutsche, romantische und an Innerlichkeit orientierte Einstellung im technisch und totalitär orientierten 20. Jahrhundert als zum Scheitern verurteilt. Der Künstler kann nur bestehen, wenn er die gesellschaftlichen Prämissen seines Denkens in seine Arbeit aufnimmt, sie reflektiert, und damit denunziert.

Clara versucht also, sich von der Rolle der Frau zu entfernen, ist dabei aber ständig genötigt, diese zu bestätigen. Gut lässt sich dies an dem ersten Aufeinandertreffen mit dem Commandante, sprich Gabriele D'Annunzio, belegen. Clara bittet den Commandante, der aber von dem Talent des Komponisten nicht so recht überzeugt ist, die neue Sinfonie Roberts zu finanzieren. Er stellt Clara die Möglichkeit in Aussicht zu helfen, wenn diese sich bereit erklärt, mit ihm zu schlafen. (Die von Luisa begonnene Hindrängung Claras auf ihre Körperlichkeit, nimmt also eine konkrete Form an: sie wird als die einzige Möglichkeit der Frau auf gesellschaftlichen Erfolg ironisiert. Was sich auch daran ablesen lässt, dass die ihm Haushalt anwesenden Künstlerinnen Buch über die Quantität der zu leistenden Hingaben führen.) Der Dialog Claras und des Commandante dreht sich nun ständig um zwei Themen: die Erhabenheit des männlichen Genies und die Tatsache, dass Clara sich als Frau den sexuellen Bedürfnissen des möglichen Geldgebers nicht länger verweigern kann. Clara verteidigt verbissen das Genie ihres Mannes, bzw. betont dessen Überlegenheit über das von D'Annunzio, während dieser sein

³ Clara erinnert mit ihrem Wollen nach Unabhängigkeit an die Figur der Nora Helmer.

eigenes großes Talent in den Vordergrund stellt. Clara scheint als Künstlerin auf einer Stufe mit ihrem Dialogpartner zu stehen, was ihr das Recht einzuräumen scheint, sich dessen Forderungen zu widersetzen. Aber indem sie im Namen der Kunst ihren Mann verteidigt, arbeitet sie nur wiederum dem Prinzip der Macht zu, von dem sie selbst ja ausgeschlossen ist. Sie spricht für ihren Mann, der als Wahnsinniger, im wahrsten Sinn des Wortes, die Sprache verloren hat. Weil der Mann Robert als Kranker zum Objekt der Sprache geworden ist, ihm also die Sprachgewalt entglitten ist, kann die Frau in dieser Krisensituation an seine Stelle rücken, ohne aber den freigewordenen Platz ganz ausfüllen zu können. In der Wahrnehmung der anderen kann sie den Mann nicht ersetzen. Sie ist lediglich Vertreterin fremder Interessen, die sie als die eigenen stilisieren muss. Das Problem des Sprechens der weiblichen Figur liegt darin, dass sie, die gewöhnlich das Objekt der Sprache und des Begehrens ist, (die Frau als dasjenige über das gesprochen und geurteilt wird,) plötzlich zum Subjekt der Sprache geworden ist. Um aber im öffentlichen Raum sprechen zu können, muss sie sich der vorgegebenen männlichen Muster bedienen und wird so wiederum um einen eigenen Ausdruck betrogen. Sie verschwindet ironischerweise hinter dem Sprechen, mit dem sie sich Sichtbarkeit verschaffen will. Clara benutzt die Sprache des männlichen Diskurses, der in seiner Gültigkeit weder von ihr noch den anderen Frauen geleugnet wird.

Sprache und Körper stehen in ihrem Bemühen um Sichtbarkeit in einem paradoxen Konkurrenzverhältnis: über die Körperlichkeit entsteht ein Recht auf Sprache, über die Sprache wird auf die Körper verwiesen. Während die Männer als Dichter und Komponist, als Träger der Macht, die Möglichkeit haben, hinter ihren Körper zurückzutreten, müssen die Frauen als Pianistin und Tänzerin ihren Körper nicht nur benutzen, um Kunst zu machen, sondern über ihn nehmen sie überhaupt erst an der Öffentlichkeit teil. Die Körper der Frauen kämpfen in *Clara S.* um Sichtbarkeit, während diese von den Männern schon ganz selbstverständlich eingenommen wird.

Die weiblichen Figuren des Stückes wollen aus einem diffusen Zustand des Nichtgesehenwerdens, im wahrsten Sinne des Wortes, in das Licht rücken. Um aber sichtbar zu werden, müssen sie eine vorbestimmte, und in dieser Situation angebrachte, Verhaltens- und Körperform einnehmen. Diese von außen an sie herangetragene Normierung nehmen sie aber als solche nicht wahr, vielmehr wird sie von ihnen als eine individuelle Leistung verstanden. Obwohl die Frauen also sichtbar auf der Bühne sind, sind sie doch zugleich abwesend,

unsichtbar. Über die Sprache versuchen sie sich einen Ort zu borgen, an dem sie nicht sind. Sie versuchen Identität zu erzeugen, sich als Garant von Identität zu etablieren, dabei kommt es zu einer Verschiebung: sie affirmieren sich, um zugleich als Entfremdung aufzutreten. Sie stehen zwischen Realität und Begehrten. Das Begehrten zielt auf die Wirklichkeit, aber da es von dieser schon determiniert ist, prallt an dieser ab. Die Figuren stellen in ihrem Sprechen und über den Körper eine fremde Selbsterfahrung her. Sie produzieren und konsumieren Fremderfahrung, die sie auf sich selbst anwenden. Wenn die Figuren Ich sagen, implizieren sie immer die Fremdwahrnehmung auf sie. Ihr Ich ist ein soziales, sprachliches und körperliches Ereignis. Die Körper verweisen deshalb auf kein Selbst, so wie die Sprechenden auf keinen Körper verweisen. Die Frauen stehen in einem Konflikt aus Form und Inhalt. Indem sie für sich Inhalt einfordern, verlassen sie die Form, verhalten sie sich der Form gemäß, so erscheinen sie inhaltslos. Indem die Figuren in der Sprache ständig über die Abgründe, das Ungewisse, das Nichts, den Tod springen, schimmert hinter der Sprache und den Körpern die schattenlose Gewalt des Diskurses auf.

In diese Sinne ist der gewalttätige Kampf um den Wert der Kunst, wie ihn die Figuren führen, stets auch einer der Körper. Denn diese sind wie die Sprache von der Gewalt des gesellschaftlichen Diskurses durchdrungen. Die mögliche Erfahrung und Wahrnehmung der Welt, stellt sich somit als eine fast mechanische Welt der Körper dar. Die Körper reagieren aufeinander, die Bewegung des einen, bestimmt die Bewegung des anderen. Es entsteht ein Geflecht aus Aktion und Reaktion. Ein sich selbststrukturierendes Spiel aus Bewegung und Körpern, in der es in Prinzip zu keinem Stillstand kommen sollte. Die Körper sind mechanische Puppen der Macht, die sich aufteilen in männliches und weibliches Begehrten, eine unendliche Musik aus Moll und Dur. Die Körper und die Maschinen sind derart ineinander verschachtelt, dass sie ineinanderübergreifen, und eine Einheit zu bilden beginnen. Die Innen- und Außenwelt verweisen aufeinander. Es besteht fast kein Unterschied mehr zwischen der Maschine und den Körpern. So denke man an das Mädchen in der Übungsmaschine, oder der Dichter als Pilot im Flugzeug. Der männliche Körper hat aber nun das Privileg des Stillstands, das Spiel zu beenden, weil er als Körper der Macht imstande ist, die weiblichen Körper in Bewegung zu setzen. Vor diesem Hintergrund erscheint der von Clara begangene Mord als etwas Ungeheuerliches: als Frau hat sie in einem *coup de tête* die Spielregeln verändert.

Während die Frauen also in ihrem Sprechen und ihren Körperbewegungen darum bemüht

sind, sich dem männlichen Sprechen und Körpern zu nähern, und sie zu fördern, steht der Dichter D'Annunzio dem Konflikt der Frau fremd gegenüber. Als Zentrum der Macht kann er die Bewegung der weiblichen Körper beschleunigen oder verlangsamen. Zudem erzeugt er als Dichter originär Sprache, über die er die gesellschaftliche Macht zu sanktionieren vermag. Er versteht sich als die Quelle der Natur, d.h. er hat, im Gegensatz zu der Frau, die Fähigkeit, Natur in Kultur umzudeuten. Er wird somit zu dem Subjekt derselben, indem er vorgibt, seine Triebe positiv zu interpretieren und verwerten zu können.⁴ Er macht sich selbst zu einem mythischen Wesen, das seine von ihm selbst entworfenen Grenzen jederzeit überschreiten kann. So ist er es, der das Wesen der Frau definiert. *Commandante hustend: Wahrscheinlich ist die Frau doch eher das Nichts. Das Nichts! Man kann sie im Grunde nicht berühren. (...) Die Frau hat eine unersättliche Gier, die der Mann nie befriedigen kann. Die Folge: Angst! Man muss das Weib deshalb zu etwas Ekelhaften, womöglich gar Verwesendem machen, damit es einem graust.* (S.106). Wenn es wahr ist, dass das Zentrum der Macht leer ist, wie Spinoza dies bezogen auf die Monarchie nahelegt, so ergibt sich bezogen auf den Commandante, dass dieser eigentlich das Nichts, das Ekelhafte und Verwesende ist. So finden sich häufig Anspielungen auf seine sexuelle Impotenz, die Frauen unternehmen jedoch alles, um ihm die Macht zuzuschieben.

Auch die Sprache Robert Schumanns ist durch Definitionen über Weiblichkeit geprägt. So spricht er etwa davon, dass seine Gattin jeden sexuellen Reiz für ihn verloren habe, als sie zu komponieren begann (S.115). Jelinek greift in seiner Figur den Mythos von Wahnsinn und Genie auf und führt ihn ad absurdum. So ist sich Robert, obwohl er als Kranker eigentlich kein Bewusstsein davon haben sollte, durchaus des Wertes seines Wahnsinns für seinen Ruhm bewusst. Er spricht etwa von *dieser wunderbaren Schädelkrankheit* (S.110), oder er wirft seiner Gattin vor, dem Geheimnis des Wahnsinns fremd zu bleiben (S.115). In dem Sprechen Roberts lässt sich jedoch eine ähnliche Situation feststellen wie in dem Dialog zwischen Clara und dem Commandante. Während Clara versucht sich in der männlichen Rolle zu positionieren, hat Robert die seine aufgrund der Krankheit schon eingebüßt. Als Wahnsinniger steht er auf derselben sprachlosen, machtlosen Gesellschaftsstufe wie die Frau. Er verfügt über keine Sprache, mit der er über seine Situation reflektieren könnte. Er ist zu einem sprachlichen Fossil geworden. Denn indem er sich weiterhin des männlichen Diskurses bedient,⁵ ist er, ähnlich wie

⁴ *Commandante: Ich bin jedenfalls ein großer Schriftsteller, und aus meiner Tiefe kommt oft ein wilder Trieb hervorgebrochen, den ich gar nicht bezähmen kann. Aus derselben Tiefe dringt manchmal, ganz selten nur, menschliches Mitleid, das aber nicht so stark ist wie der wilde Trieb.* S.93

⁵ So schwadroniert er über den Geniebegriff, den er aber zugleich indirekt als Machtstrategie entlarvt, weil seine

Frau, in einer Situation, in welcher er eher das Objekt der Sprache, als deren Subjekt ist. Es öffnet sich also in seinem Sprechen ein Abgrund zwischen der Sprache und seiner faktischen Situation. Sein Diskurs ist wie bei den Frauen in einer Verschiebung. So werden er und Clara am Ende Opfer eines Sprechens, das beide nicht beherrschen. Die Sprache der Macht steigt über sie hinweg.

In den Äußerungen über Kunst, die den Akteuren zugeschoben werden, wird deutlich, dass Kunst, bzw. das Kunstverständnis, oder gar die Fähigkeit, diese aktiv herzustellen, entscheidend über den Wert einer Person bestimmen.⁶ Dieser Wert kann symbolisch und/oder materiell sein. Eine Aussage des Commandante ist hierfür charakteristisch: *Ich besitze Oden, Plastiken, Sonette und Statuetten. Viele davon von berühmteren Meistern geschaffen, als ihr Robert je einer sein wird.* (S.84). Ganz abgesehen davon, dass es nicht möglich ist, Dichtung zu besitzen wie einen materiellen Gegenstand, wird deutlich, dass die Bedeutung des Commandante gerade darin besteht, Kunstgegenstände um sich zu versammeln. Er verfügt, vielleicht auch seinem poetischen Talent geschuldet, über die finanziellen Mittel sich diese zu beschaffen. Seine Person und seine Potenz werden mit seinem Besitztum gleichgesetzt. Auch sein Verschleiß an Frauen kann in dieser Hinsicht als eine Anhäufung von Kapital gesehen werden. Ähnlich wie der Frauenkörper, ist auch die Kunst Teil des kapitalistischen Systems. Der Commandante repräsentiert den ehemaligen Avantgardekünstler, der im Laufe seiner Karriere durch die bürgerliche Gesellschaft anerkannt und zu einem ihrer Repräsentanten geworden ist. Clara und Robert werden ironischerweise als Avantgardekünstler präsentiert, die sich noch um die gesellschaftliche Anerkennung bemühen müssen. Die Position Claras definiert sich als Gegensatz zu diesem materiellen und bürgerlichen Verständnis von Kunst. Für sie, als

neue Sinfonie nichts anderes darstellt, als ein schon längst komponiertes, berühmtes Musikstück. Er begeht Verrat an dem Geniegedanken, dem originären Schöpfertum, also kurz: er verrät die Idee des großen, alles überschauenden Subjekts. Damit entzieht er aber den gesellschaftlichen Machtstrukturen einer ihrer wichtigsten Grundprämissen. Das ist etwas, das von Clara nicht geduldet werden kann, da es ja gerade diese Werte des Subjektes sind, über die sie sich zu definieren sucht. Während in der Gestalt Roberts als Verrückter die Macht nach unten gezogen wird, um sie in dieser Bewegung aufzuheben, drängt über die Figur der Clara dieselbe Bewegung nach oben, um die Macht, also den Zustand eines vermeintlichen Seins der Dinge, zu transformieren und auszusetzen.

6 In einer Tradition des 19. Jahrhunderts hat man sich daran gewöhnt, Musik mit männlichen oder weiblichen Adjektiven zu belegen, um so den Wert eines Komponisten zu ermitteln. Beethoven gilt in dieser Werteskala als männlicher Komponist per excellence. Mendelssohn, Schubert, oder Schumann werden zu eher weiblichen, und damit schwachen Komponisten erklärt. Bleibt man in der Perspektive der Figuren des Stücks, also der Zeit 1929, dann ist die Musik Schumanns vollkommen altmodisch, und Clara verteidigt also eine reaktionäre Position. Zugleich ist die Musik Schumanns ja schon Teil der Tradition und die Diskussion mit D'Annunzio ist damit vollkommen absurd, weil Schumann seine Unsterblichkeit schon längst bewiesen hat und der italienische Dichter seine Position noch nicht kennen kann. Es kommt zu einem Chiasmus der Wahrnehmung.

Idealistin, zeigt sich der Unwert eines Künstlers ja gerade in seinem kommerziellen und gesellschaftlichen Erfolg.

Gabriele D'Annunzio tritt neben seiner Funktion als Dichter auch als Vertreter des Faschismus auf, wie man an seinem Titel des Commandante und seinem Tragen militärischer Uniformen ablesen kann. Somit wird das unpolitische Italienbild (Sonne, Strand, Meer, Pizza usw.) im Stück zum Träger des Faschismus, während mit dem Paar Schumann derjenige Teil der deutschen Geschichte zitiert wird, welcher sich explizit unpolitisch verstand. Durch die Konfrontation der Zeitebenen entsteht der Eindruck, dass Kunst kein dem Leben konträr entgegengesetzter Raum, kein heiliger, erhabener Ort mehr sein kann. Ähnlich wie der Mord Claras an Robert nicht als ein privates Drama verstanden werden kann, denn die scheinbare Abgeschiedenheit der Villa D'Annunzios wird durch einen sich ankündigenden Truppenaufmarsch in Frage gestellt, so sind wir auch nicht mehr fähig, die zitierten Epochen als unschuldig zu verstehen. Deren Erzeugnisse können aufgrund unserer geschichtlichen Erfahrung des Faschismus nicht unreflektiert wahrgenommen werden. Zwar wäre es nun falsch, die Romantik als Wegbereiterin des Faschismus darstellen zu wollen, aber doch war es dem Faschismus ein leichtes, sie in seinem Sinne umzudeuten und zu pervertieren. Das Sprechen über Kunst wird somit immer auch zu einem Sprechen über die Macht. *Die Macht hat niemals Sinn für die Kunst gehabt.* (S.83), sagt Clara an einer Stelle des Textes. Aber genau das Gegenteil ist der Fall. Die Macht versucht sich gerade auch in und durch die Kunst Rechtfertigung zu geben. So bestätigt dann auch die Antwort des Commandante: *Der Duce hat sich sich für meine Kunst erkenntlich gezeigt.*

In dem Sprechen der Figuren in *Clara S.* wird diese Beziehung von Macht und Kunst klar zum Ausdruck gebracht. So sagt Clara: *Ich bin im sakralen Raum deiner Genialität geopfert worden, Robert!* (S.117). Indem durch das Sprechen der Figuren der Topos der heiligen Kunst zitiert wird, betreiben sie zugleich, um es mit den Worten Benjamins zu sagen, eine *Ästhetisierung der Politik*. Denn zum einen geht es mit der Kunst um die Ausgrenzung bestimmter Menschen, also im Stück der Frauen, und schließlich verweisen Begriffe wie heilig, Schöpfertum, Genialität in diesem Zusammenhang auf den faschistischen Sprachgebrauch.⁷ Obwohl Jelinek an fast keiner Stelle des Textes explizit auf den Faschismus verweist, so erreicht

⁷ Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis beiseite, Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischen Sinn führt. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main 1955, S.367.

sie doch durch die Konstellation der auftretenden Figuren und der ihnen zugewiesenen Sprache, dass dieser doch gleichwohl ständig mitgedacht werden muss.

Der Faschismus erscheint somit in *Clara S.* weniger in seiner politischen Bedeutung, als vielmehr eine anonyme Gewalt und in die Körper eingeschriebene Macht. Die Gewalt wird in diesem Sinne zur Schöpferin der Körper, die damit notwendig auf die Gewalt angewiesen sind, um sich als Körper etablieren zu können. Zugleich sind die Körper lediglich singuläre Punkte in einer großen Maschinerie der gesellschaftlichen Macht und Manipulation. Diese hat das Denken und Verhalten der Figuren derart im Griff, dass sie immer auch deren Akteure sind. Dies ist auch gerade dann der Fall, wenn sie sich wie Clara, der gewalttätigen Maschinerie entziehen wollen. Sie müssen sich stets auf diese beziehen. Ihre Körper, ihre Körpererfahrung sind nur möglich innerhalb der Grenzen des (kapitalistischen, neoliberalen) Regimes der Gewalt. Somit kann man sagen, dass die Gewalt von den Körpern in dem Stück weniger erzeugt wird, sie ist kein authentisches Produkt der handelnden Figuren, sondern sie liegt schon vor den Körpern, als deren Bedingung sie erscheint. Die Gewalt verschafft sich lediglich über die Körper Sprache, und bringt sich zu Gehör.

Aber indem Clara das Unerwartete tut und gegen die historische Wirklichkeit doch recht brutal Robert erwürgt, scheint sie das Prinzip der Macht umgekehrt zu haben. So entwirft das Stück die Möglichkeit einer Widerstandsbewegung. Clara handelt und tritt durch dieses Handeln aus der vorgegebenen, schicksalhaften Bahn aus. Die Logik der Tragödie verlangt, dass sie für diese Transgression zu sterben hat. Denn Clara nimmt sich ein Recht heraus, das in den Machtstrukturen eigentlich dem Mann vorbehalten ist: das Recht auf Stillstand, die Handlung zu beenden, in die Regeln des Spiels einzugreifen, diesen nicht blindlings zu folgen. Für einen Moment öffnet sich paradoxe Weise der Schein von Freiheit.⁸

Die Betonung der Körperlichkeit findet in diesem Mord der reinen Körperkraft eine Umkehrung, indem die Frau auf eine 'männliche' Weise einen Mord begeht, entzieht sie sich den an sie gestellten Erwartungen. Zugleich ist aber die Ironie der Clarafigur, dass sie sich diesen Erwartungen entzieht, um sie doch wieder zu erfüllen. Sie tötet Robert ja, weil dieser das männliche Verhaltensmuster, an dem Clara sich orientiert, in seinem Wahn als leere Geste

⁸ Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen. Nicht aber, indem die heidnisch unabsehbare Verkettung von Schuld und Sühne durch die Reinheit des entsühnten und mit dem reinen Gott versöhnten Menschen abgelöst wurde. Sondern in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, dass er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf. Walter Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in: *Walter Benjamin, Sprache und Geschichte*, Stuttgart 1992, S.99.

erscheinen ließ. Weil sie nicht fähig ist, ein positives Gegenbild zu entwerfen, sondern lediglich nach der Macht, d.h. nach Sichtbarkeit und Anerkennung, greift, ohne aber deren Grundprämissen in Frage zu stellen, kann sie nicht dulden, dass die Machtstrukturen hinterfragt werden. Während Clara Robert erwürgt, weil dieser die Position der Kunst ad absurdum führt, was die Frauen auf ihre Weise ja auch tun, weil sie die Kunst als Machtstrategie einsetzen, und damit marktkonform agieren, behält der Commandante seine Macht. Clara bäumt sich auf, aber den eigentlichen Mord, der ihr und den Frauen eine Phase der Befreiung gegeben hätte, nämlich den des Commandante, und damit das kapitalistisch, totalitäre System, das dieser präsentiert, zu beseitigen, schafft sie nicht. Im Gegenteil, sie unterstützt durch den Mord an Robert ja gerade die Forderung nach einem gesunden Geist und Körper. Zynisch könnten wir heute sagen: wenn sie noch ein paar Jahre gewartet hätte, so hätten andere die Mordarbeit für sie übernommen, (wie sich dies ja am Ende des Stückes abzeichnet).

Nach dem Tod Roberts scheint sich deshalb wieder das klassische Rollenverständnis der Macht zwischen Mann und Frau herzustellen. Die von Clara im Epilog verwendete Sprache ist die ironische, nachträgliche Bestätigung der bestehenden Ordnung, und eine Entschuldigung ihres Bestrebens, die ihr zugewiesene Rolle hinterfragt zu haben. Die mögliche Öffnung, die sich durch ihre überraschende Handlung auftat, wird wieder sofort verschlossen. So heißt es: *Clara: Ich würde auch gerne 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!* (S.124). Nun ist es aber so, dass die historische Clara Schumann ja gerade wegen ihrer pianistischen Begabung berühmt geblieben ist, also gerade dadurch, dass sie nichts anderes getan hat, als auf dem Klavier Meisterwerke abgebildet zu haben.⁹ Die künstlerische Leistung Clara Schumanns war nicht umsonst. Etwas hat sich durch ihr Tun bewegt, sie hat eine kleine Veränderung in der Struktur der Macht hinterlassen. Aber zugleich ist es auch so, dass Clara Schumann von uns immer nur im Zusammenhang mit Robert Schumann gesehen wird. Man kann den Namen Robert Schumann nennen ohne zwangsläufig an Clara zu denken, während der umgekehrte Fall wohl eher nicht gegeben ist. *Im Paar dokumentiert sich die Frau als Jemand, den man ansehen, als Körper, der eine sichtbare Kontur aufzuweisen hat. Außerhalb des Paars hat sie kein Bild von sich.*¹⁰ So erklärt es sich, warum Clara

9 Theaterstücke, S.124

10 Ulrike Hass, *Grausige Bilder. Große Musik, Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek*, Gosau, München 1993, (Text und Kritik, H.117), S.21-30.

nicht länger ohne Robert existieren kann und ihm versöhnlich gegenüber wird: sie hat ja die Gewissheit in das Bild ihres Gatten aufgenommen zu werden. Der tote Robert wird von ihr in den männlichen Diskurs der Macht zurückgeführt, von dem sie ein Teil sein wird.

Die Macht ist aber in einer Verschiebung. Dort, wo man glaubt sie auszumachen, ist sie gar nicht, handelt es sich nur um den aufgewirbelten Staub, den die eigentliche Macht in ihren nicht sichtbaren Bewegungen zurücklässt.¹¹ Die eigentliche Macht ist in dem Geräusch der Soldatenstiefel, die unter dem Fenster der Villa vorüber marschieren. Jetzt wo die Musik verstummt ist, das beliebte Salonstück nicht länger erklingt, sind sie zum einzige verbleibenden Geräusch des Stückes geworden. Die Tragödie des Stückes, was eigentlich ja seine Ironie ist, besteht darin, dass, im Gegensatz zu der berühmten Theorie Nietzsches, die Musik keine Tragödie mehr liefert, oder eine Einheit herzustellen vermag. Die Musik ist zu einer Farce, einem Konsumprodukt, einem beliebigen Gedudel geworden. Paradoxerweise: erst wenn sie nicht mehr erklingt, entfaltet sie ihre ganze Wirkung des Verschwundenen. *Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter...*

Nimmt man also die erste und die letzte Szene des Stückes¹², so lassen sich diese in eine spiegelverkehrte Analogie setzen: ist die erste Szene (Luisa verfolgt Clara), durch Bewegung und Sprechen über den Wert der Kunst bestimmt, beschreibt die letzte Szene einen generellen Stillstand, in welchem die beschädigte Kunst zum Wort kommt. Mit dem Irrenwächter, der das Rückert Gedicht ohne die Musik von Robert Schumann stammelt, wird zudem die Sprache

11 Clara S. erinnert in dieser Hinsicht an die Romane Kafkas, in der die Macht sich ständig verschiebt, maskiert, und sich beobachten lässt. Der Dichter D'Annunzio wäre nur eine kafkaeske Täuschung der Macht, einem Beamten nicht unähnlich, den K finden muss, um seinen Fall eine gute Wendung zu geben. So eilen die Frauen zu dem Dichter, der für sie den Ausdruck der Macht darstellt. Sie sehen in ihm das Schicksal, das ihrem Leben eine Richtungsänderung geben kann.

12 Im klassischen Theater ist der Epilog in der Regel eine an das Publikum gerichtete Schlussszene, in der das bisher Dargestellte noch einmal reflektiert wird, indem es mit moralischen Forderungen verbunden wird. Der Epilog soll einen Denkanstoß geben. In diesem Sinne erscheint es schwierig, den Epilog in *Clara S.* als einen solchen zu bezeichnen. Denn statt der Klarheit, einer einsetzenden Beleuchtung des bisher Geschehenen, trifft ja eher das Gegenteil zu: die Ironisierung der Figuren und ihrer Sprache wird im wahrsten Sinne des Wortes auf die Spitze (des Berges) getrieben. Das ganze Dekor zitiert ironisch die Heimatfilme der fünfziger Jahre. Dazu gehören die gesamte Alpenstimmung, die bayerisch-österreichische Landkleidung der Figuren und natürlich Claras kühner Aufstieg auf den nachgebildeten Berg, um für ihren erwürgten Gatten das Edelweiß mit den Worten *ich erklimme soeben ein phallisches Symbol* (S. 124) zu pflücken. (Eine Szene, die es ja so ähnlich in einem der Sissifilme gibt, wenn der junge Kaiser für seine liebe Sissi unter Lebensgefahr ein Edelweiß von einer Bergklippe klaut. Clara kann es also nicht sein lassen und maßt sich erneut die männliche Rolle an, auch wenn sie sich in ihrem Sprechen davon distanziert.) Mit dieser Heimatfilmstimmung vermischt der Epilog die Vorstellung, die man sich gemeinhin von einer Tragödie macht. So könnte man etwa an den Schlussteil von Kleists Penthesilea denken, in der die sterbende Protagonistin ja auch von den anderen Figuren ungläubig umringt wird, sich durch ein Übermaß an Gefühl tötet, und zudem wird in beiden Texten die Tote mit einem Pflanzenbild in Verbindung gebracht. (Der erfrorene Jasminstrauch bei Jelinek, die vom Wind gefällte Eiche bei Kleist).

zum ersten Mal an jemanden erteilt, der nicht Mitglied der sich als elitär verstehenden Künstlergruppe ist, sondern in ihm kommt die dumpfe Masse zum Wort. Also die Sprache des männlichen Diskurs wird nun auf einer anderen, 'anonymeren' Ebene fortgeführt.

Das Privileg des Mannes sich nicht bewegen zu müssen, hat sich zu einem generellen Zustand des Stillstands verdichtet. Die Figuren sind in ihren Schemen erfroren, die Sprache ist ihnen abhanden gekommen, lautlose, gestaltlose Gewalt lauert dunkel auf, nur das vom Irrenwärter gestammelte Gedicht, das nach der verstummten Musik ruft, eröffnet ironischerweise die Hoffnung, gerade in seiner scheinbaren Bestätigung der Handlung (jeder oder jede, die nicht an dem ihn angewiesenen Platz bleibt, wird unweigerlich von der Gesellschaft bestraft), auf eine Gegenbewegung. Die Kunst hat sich in die Zwischenräume, das Zögern und Stammeln verlagert. Sie wird nicht erzeugt, sondern sie fällt einfach ab. Das schon erwähnte Geräusch der marschierenden Soldaten als Ausdruck der sich verschiebenden Macht, steht in einer Analogie zu dem stotternd zitierten Lied, das in seiner Unbeholfenheit zum Ausdruck der Kunst wird. Die Figuren agieren ähnlich wie Kunst zwischen Sprechen und Verstummen, Ohnmacht und Gewalt, Affirmation und Negation.

Das Stück scheint also von einer Situation der Bewegung zu einer des Stillstands gekommen zu sein. Aber gerade die Idee, dass die Macht im Grunde leer ist, und das Grauen unausgesprochenen bleiben muss, schließt jegliche Beruhigung und Versicherung aus. Es gibt kein Ende der Gewalt, sondern diese ist in einer ständigen Fortführung. So wird im Wärter, der ja auch als Ausdruck dieser dumpfer Gewalt erscheint, diese Verbindung zwischen Kunst und Macht, Bewegung und Stillstand symbolisch vorgeführt. Die Macht versucht sich mit einer ihr fremden Sprache zu verharmlosen, um den gesamten Bereich der menschlichen Wahrnehmung zu erfassen. Die Strukturen der Macht unternehmen es deshalb, das legt das Naturgedicht nahe, sich als naturgegeben und als nicht hinterfragbar darzustellen. Am Ende des Textes schimmert somit ein Moment auf, dass die im Sprechen der Figuren immanente Gewalt sich aus der Sprache zu befreien scheint, um sich gegen sich selbst zu wenden. In diesem Sinne lässt sich die Arbeit Jelineks als der Versuch ansehen, dieses Verstummen der Sprache und der Sprachgewalt aufzudecken und unmöglich werden zu lassen.

