

**Die geschundene Musikerin und
die geschundene Frau in Elfriede Jelineks
*Die Klavierspielerin***

Über strukturelle Gewaltformen und die Unmöglichkeit des
Weiblichen in der Musik

Seminararbeit

100159-1 SE Masterseminar NdL: Texte für Musik

vorgelegt am Institut für Germanistik
Frau ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

verfasst von
Alexandra Hiebler
01622318
a01622318@unet.univie.ac.at
UA066817

Wien, am 01.08.22

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG.....	1
2	GEWALTPOTENZIAL DER MUSIK ALS KÜNSTLERISCHE DISZIPLIN.....	3
2.1	TRENNUNG ZWISCHEN KÖRPERLICHKEIT UND MUSIK.....	3
2.2	KÖRPERLICHE UND PSYCHISCHE GEWALTEINWIRKUNG DURCH DIE MUSIK	4
2.3	LEISTUNGSDRUCK UND KONKURRENZ	7
2.4	MUSIK ALS MÄNNLICHE KUNST	11
3	MUSIK ALS INSTRUMENT DER UNTERDRÜCKUNG.....	14
3.1	MIT ZWANG ZUM KÜNSTLERISCHEN AUFSTIEG	14
3.2	ÜBEN ALS DRILL.....	16
3.3	WEIBLICHE KÖRPERLICHKEIT UND SEXUALITÄT ALS DEFIZIT IN DER MUSIK	18
4	SELBSTVERLETZUNG IM KONTEXT VON MUSIK UND SEXUALITÄT	20
4.1	VERBINDUNG ZWISCHEN SELBSTVERLETZENDEM VERHALTEN UND MUSIK	20
4.2	SELBSTVERLETZUNG ALS EMANZIPATIONSVERSUCH.....	22
5	VERGEWALTIGUNG ALS GIPFEL DER ERMÄCHTIGUNG	26
5.1	MACHTDYNAMIK IM BEZIEHUNGSAUFBAU	26
5.2	SEXUALISIERUNG DER FRAU	27
6	UNMÖGLICHKEIT DER WEIBLICHKEIT	29
6.1	SCHEITERNDE PIANISTIN	30
6.2	SCHEITERNDE FRAU.....	32
7	RESÜMEE.....	33
	LITERATURVERZEICHNIS	II
	PRIMÄRLITERATUR.....	II
	SEKUNDÄRLITERATUR.....	II

1 Einleitung

Die vorliegende Seminararbeit geht von dem Motiv der geschundenen Musikerin und Frau aus, das nach der Lektüre von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* in meinen Gedanken geblieben ist. Ausgehend von diesem Eindruck habe ich mir die Frage gestellt, welche Einzelelemente der Handlung, welche angesprochenen Themen, welche sprachlichen Verbindungen und Bilder diesen Gesamteindruck erschaffen, wie sich also dieses Bild der Protagonistin bis zum Ende hin aufbaut.

Die Musik bildet dabei nicht nur das Bezugssystem der Handlung, sondern trägt als künstlerische Disziplin zur Handlungsentwicklung bei. Unterdrückung und Gewalt finden eben nicht nur im Kontext der musikalischen Ausbildung statt, sondern werden erst durch diese hervorgerufen. Die Musik ist zwar sicherlich auch diejenige künstlerische Disziplin, aus der Jelinek durch ihre eigene musikalische Ausbildung am meisten ziehen kann, die Auswahl der Musik als Umfeld von Unterdrückung und Gewalt scheint jedoch nicht rein autobiografisch motiviert, sondern hat vor allem mit den Strukturen der Musik zu tun, die Gewalt zulassen und selbst Gewalt auf die Musikerinnen und Musiker ausüben. Im ersten Teil der Arbeit habe ich mich daher mit dem Gewaltpotenzial auseinandergesetzt, welches die Musik innehat. Dabei wurden Aspekte der Musik beleuchtet, die strukturelle wie auch direkte Gewalt hervorrufen. Jelinek greift diese gewalttätigen Aspekte der Musik in *Die Klavierspielerin* auf und stellt sie im Text aus. Wie dieses Gewaltpotenzial der Musik dann als Instrument der Gewalt konkret umgesetzt werden kann, ist der zweite Gesichtspunkt der Analyse.

Der nachfolgende Teil meiner Arbeit widmet sich der eingangs präsentierten Frage, wie der Text das Bild der geschundenen Musikerin und Frau aufbaut. In der Dichte der Themenkomplexe, die *Die Klavierspielerin* aufgreift, vermag es die vorliegende Arbeit nicht, diese in ihrer Gesamtheit abzubilden. Vielmehr ist es der Versuch, die Strategie des Texts nachzuvollziehen und die Themen hervorzuheben, die eben dieses Bild der Musikerin und Frau entstehen lassen. Die Themenkomplexe reichen dabei über strukturelle Gewaltformen in der Musik, selbstverletzendes Verhalten, Genderfragen der Musik, Vergewaltigung und Masochismus bis hin zum Scheitern der Weiblichkeit in einem patriarchalen System. Dabei werden diejenigen Strukturen ergründet, die die Unmöglichkeit von Weiblichkeit in der Musik und das Scheitern weiblicher Emanzipation am Ende des Romans bedingen. Der Ausdruck *geschunden* bezieht sich daher

nicht nur auf die körperliche Gewalt, die auf die Protagonistin in verschiedenen Formen einwirkt, sondern eben auch auf das Scheitern der Emanzipationsversuche, welches in einem System, geprägt von männlichen Machtstrukturen, gar nicht abzuwenden wäre.

In meiner Arbeit versuche ich eine literaturwissenschaftliche Analyse des Romans, dessen Strukturen und Besonderheiten und nehme Abstand von autobiografischen Zuordnungen, die von Seiten der Autorin immer wieder angeheizt wurden. Der Roman reicht meiner Meinung nach nämlich weit über den autobiografischen Bezug hinaus und zeigt das frauenunterwerfende System der Musik anhand einer prototypischen Protagonistin. Die Besonderheit der *Klavierspielerin* in Jelineks Werkkörper ist, dass sie hier durchaus psychologische Charaktere zeichnet.¹ Diese Charaktere zeichnen sich dadurch aus, dass sie das „nach außen gekehrte Innere“² verkörpern und somit keine Deutung mehr offenlassen. Wie die Protagonistin Erika so sind auch die anderen Figuren Prototypen, „auf deren Oberfläche die unterschiedlichsten Diskurse projiziert werden“³. Die Leserinnen und Leser werden durch die Erzählform dabei immer auf Distanz zu den Figuren gehalten, Empathie für die Charaktere zu empfinden fällt dadurch schwer. Diese distanzierte Haltung erfolgt vor allem durch die vermittelte Darstellung der Gefühle und Handlungen der Figuren durch einen „heterogenen Erzähler, der mal den Blickwinkel der einen, mal den einer anderen Figur einnimmt oder ganz außerhalb des Geschehens zu stehen scheint.“⁴

Gerade im Umgang mit psychologischen Charakteren ist es wichtig zu betonen, dass es sich in jeder Ausführung um Figuren handelt. Die Handlungen der Figuren gleich wie ihre Charakterzüge, ihre Emotionen, Gedanken sind von der Autorin festgelegt. Hinter dem, was die Leserinnen und Leser als Handlungsverlauf verfolgen, steht also immer das, wovon die Autorin will, dass es gelesen wird. Die Grundlage der nachfolgenden Analyse bietet also in erster Linie Jelineks Konzeption für ihre Figuren und das, was diese personifizieren. Psychologisierende Verfahren werden nur dann herangezogen, wenn diese für die Konzeption relevant erscheinen.

Elfriede Jelinek setzt ihrer Protagonistin mit der Musik einen Grenzraum, aus dem diese immer wieder auszubrechen versucht, in dem die Emanzipation jedoch nicht gelingen kann. In dieses

¹ Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 71.

² Ebda, S. 72.

³ Alexandra Tacke: Die Klavierspielerin. In: Pia Janke (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 95-101, S. 96.

⁴ Ebda.

Themenfeld wird die „destruktiv symbiotische Beziehung zu ihrer Mutter“⁵ eingewoben, die in ihrem Ausmaß aber ebenfalls erst durch die Musik ent- und bestehen kann. Der Text wird von einer sprachlichen Dichte ausgezeichnet, von skurrilen sprachlichen Bildern, der Umwertung umgangssprachlicher Redewendungen und einer polyphonen Erzählstruktur, in die der Handlungsstrang sowie die Gedanken der Figuren eingebunden und in der diese teilweise ironisch kommentiert werden. In ihrer besonderen Sprache und Erzählform zeichnet Jelinek eine Gesellschaft, die Frauen unterdrückt, und die Musik als eine Kunstform, die diese Unterdrückung unterstützt und erhält.

2 Gewaltpotenzial der Musik als künstlerische Disziplin

Der Analyse der Musik als gewaltsame Disziplin in Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* geht die Annahme voraus, dass diese nicht nur als inhaltlicher Rahmen des Texts dient, sondern eine dynamische wie auch semantische Funktion im Text einnimmt. In ihren Strukturen besitzt die Musik zahlreiche Anknüpfungspunkte für Unterdrückung und Gewalt und wird gleichzeitig als „Medium struktureller und kultureller Gewalt“⁶ hervorgehoben.

2.1 Trennung zwischen Körperlichkeit und Musik

Neben der Verbindung von Gewalt und Musik strebt *Die Klavierspielerin* auch die „Dekonstruktion des Mythos Musik“⁷ an. Ein Blick in die Renaissance zeigt, wie dieser Mythos über Jahrhunderte hinweg aufgebaut wurde. Mit der Ausbildung einer selbstständigen Instrumentalmusik wurde das Bestreben verknüpft, „diese Musik der Oberschicht nicht als körperlich und sensuell, sondern als zivilisiertes, intellektuelles, innerliches Vergnügen zu charakterisieren.“⁸ Gerade auf diese Kluft, die zwischen Körperlichkeit und Musik erschaffen wurde, spielt Jelinek in ihrem Roman immer wieder an. Im 19. Jahrhundert wurde die Musik dann zum Vorbild aller anderen Künste erhoben.⁹ Die Idealisierung der Musik als „transzendierende Kunst“¹⁰ verstärkte die Abgrenzung der künstlerischen Disziplin vom Körperlichen. Mit dieser Entwicklung

⁵ Beate Schirmacher: Musik als (sexueller) Übergriff. Gewalt und Musik in *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek. <https://jelinetz.com/2014/06/23/beate-schirmacher-musik-als-sexueller-ubergriff-der-zusammenhang-von-gewalt-und-musik-in-texten-von-elfriede-jelinek/> [16.07.2022], S. 1.

⁶ Ebda.

⁷ Ebda, S. 2.

⁸ Ebda, S. 4.

⁹ Vgl. ebda.

¹⁰ Ebda, S. 5.

geht auch die kategorische Unterscheidung zwischen den Geschlechtern in der Musik einher. Dem Mann kommt der Status des „vergeistigten Genies“¹¹ zu, während die Frau in der westlichen Dichotomie über ihren Körper definiert und somit auch auf das Körperliche reduziert wird.¹² Der Zugang zur Musik steht der Frau in diesem Verständnis „nur im Rahmen der Ausführung, des Musizierens mit Hilfe ihres Körpers“¹³ offen. „Gleichzeitig verlangt das Streben nach dem transzendentalen, immateriellen Ideal gerade die Selbstaufgabe des Körpers im Dienste der Musik. Und somit wird Musizieren als Disziplinierung des Körpers ein angemessener Teil der Ausbildung höherer Töchter.“¹⁴ Die Vorstellung von Musik als transzendierende Kunst wie auch die „Instrumentalisierung des Musizierens als Disziplinierung des weiblichen Körpers“¹⁵ werden in der *Klavierspielerin* aufgegriffen und dekonstruiert. Die patriarchalen Strukturen, auf die Jelinek in ihrem Roman immer wieder hinweist, liegen in der Musik also historisch begründet. Die Musik fügt sich dabei als Disziplin nicht nur in die patriarchalen Strukturen ein, sondern erzeugt diese auch selbst, was im Unterkapitel *Musik als männliche Kunst* noch weiter vertieft wird.

2.2 Körperliche und psychische Gewalteinwirkung durch die Musik

Das gewalttätige Potenzial der Musik wird im Roman auch auf sprachlicher Ebene hervorgehoben. Ganz markant ist dieser sprachliche Verweis in der Szene, als Erika als Kind in die Straßenbahn einsteigt:

In Straßenbahnen hineingezerrt wird SIE vom Gewicht von Musikinstrumenten, die ihr vorne und hinten vom Leib baumeln, dazu die prall gefüllten Notentaschen. Ein sperrig behangener Falter. Das Tier fühlt, daß Kräfte in ihm schlummern, denen die Musik allein nicht genügt. Das Tier ballt die Fäustchen um Tragegriffe von Geigen, Bratschen, Flöten. Es lenkt seine Kräfte gern ins Negative, obwohl es die Wahl hätte. Die Auswahl bietet die Mutter an, ein breites Spektrum von Zitzen am Euter der Kuh Musik.¹⁶

¹¹ Schirrmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 5.

¹² Vgl. ebda.

¹³ Ebda.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Ebda.

¹⁶ Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. 50. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2021, S. 19; im Folgenden mit Sigle KL und einfacher Seitenzahl zitiert, alle Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Inszenierung der Musik als Euter wirft zahlreiche Assoziationen auf. Die Musik wird durch diese Metapher zur Ernährerin, zu der die Protagonistin in großer Abhängigkeit steht. Zudem zeigt sich die Tendenz zur Gewalt, die sich ebenso aus dem Euter der Musik nährt: „Sie blicken die Schülerin an und denken, die Musik habe ihr Gemüt schon früh erhoben, dabei erhebt es ihr nur die Faust.“ (KL, 20) Das gewalttätige Potenzial wird an dieser Stelle verbildlicht und zeigt die komplexe Abhängigkeit Erikas von der Musik.

Die Verbindung von gewaltvoller Sprache und Musik wird im Roman an mehreren Stellen explizit. In der Szene, in der Erika ihre Mitmenschen mit ihren Instrumenten malträtirt, werden diese durch die Verbindung mit den Worten „schlägt“ (KL, 19), „prügelt“ (KL, 19) und „Waffen“ (KL, 19) in einen gewaltsamen Kontext gestellt. Diese gewaltnahen Begriffe gipfeln in der metonymischen Verwendung des Instrumentenkastens als „Maschinengewehr“ (KL, 23), die durch die Ähnlichkeit zwischen Instrumentenkasten und Schusswaffe ermöglicht wird.¹⁷ Das Wort *Maschinengewehr* ersetzt den musikalischen Gegenstand und weist auf dessen Gewaltpotenzial hin. Durch die gehäufte Verwendung der Gewaltausdrücke in dieser Szene wird die Gewalt sicht- und spürbar. In dieser Szene wird jedoch auch die Überlegenheit und Überhöhung der Musik deutlich, denn Erika ist „als Musikschülerin über jedes Misstrauen erhaben“¹⁸ und gerät so nicht einmal unter Verdacht (vgl. KL, 23). „Die postulierte Erhabenheit der Musik wird, konkret umgesetzt, zur gewalttätigen Geste“¹⁹. Jelinek setzt hier also nicht nur eine gezielte Anspielung auf das Gewaltpotenzial der Musik, sondern kritisiert gleichzeitig das Postulat der Musik als höchste Kunst und die damit verbundene Erhabenheit, die der Musik anerkannt wird, die sich die Musik aber auch selbst zuzusprechen scheint.

Dass Instrumente wie Waffen eingesetzt werden können, ist die eine Facette des Gewaltpotenzials. Die Musik kann aber auch selbst Schmerzen und Leid hervorrufen, wenn sich ihr „Klang [...] wie Giftgas in die letzten Ecken und Winkel“ (KL, 31-32) ausbreitet. Dabei verweist Jelinek auf das akustische Gewaltpotenzial, das die Musik in sich trägt. Musik ist körperlich erfahrbar, indem sie den Körper in Schwingungen versetzt und hat damit auch das Potenzial, körperlich verletzend zu sein.²⁰ Dieses Potenzial hat die Musik auch für die Musizierenden, denn auch das Spielen auf den Instrumenten verursacht Schmerzen: „Die linken Finger drücken die

¹⁷ Vgl. Schirrmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 6.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Vgl. ebda, S. 3.

schmerzenden Stahlsaiten auf das Griffbrett hinab.“ (KL, 42), „Der letzte Klavierton verstummt, verhallt, IHRE Sehnen lockern sich“ (KL, 49). Die Musikausübung selbst wird als körperlich schmerzvoller Akt gezeigt, der den Körper beansprucht. Vor allem der Klavierunterricht geht auf eine Tradition zurück, in der das Musizieren zur Disziplinierung der Körper der Schülerinnen und Schüler und zur Vorbereitung auf den Militärdienst genutzt wurde. Das Ziel des Klavierunterrichts im 19. Jahrhundert war die Produktion von leistungsfähigen Hämmermaschinen. Diese Entwicklung in der Klavierpädagogik geht auf die Veränderung des Klaviers vom Saiteninstrument zum Tasteninstrument zurück.²¹ Der Hammermechanismus wurde dabei durch den menschlichen Körper ersetzt, die Tasten nun aus dem Fingergelenk, dem Handgelenk und dem Unterarm hammerähnlich angeschlagen.²² Martin Gellrich spricht im Zusammenhang mit der Klavierpädagogik im 19. Jahrhundert von einer „Abrichtung der Hand zur Hammermaschine“²³, bei der die physiologischen Voraussetzungen und Funktionsgesetze der Hand durchwegs missachtet wurden.²⁴ Jelinek greift diese Funktionalisierung der Hände als Hammermaschinen auch in ihrem Roman auf, wenn sie Erikas Finger als „zehn Klavierhämmerchen“ (KL, 171) bezeichnet. Obwohl davon auszugehen ist, dass sich die Klavierpädagogik seit dem 19. Jahrhundert weiterentwickelt hat, steht die Hand als Werkzeug bei Jelinek noch immer im Fokus des Klavierspielens. Diese Werkzeuge müssen trainiert werden, das Klavierspiel benötigt „stählerne Gelenke und Finger“ (KL, 143), im Gegenzug werden sie von Hausarbeiten verschont: „Im Haushalt hat Erika nie schuften müssen, weil er die Hände des Pianisten mittels Putzmittel vernichtet.“ (KL, 7) Jelinek verweist in der *Klavierspielerin* auf das ambivalente Verhältnis zur Hand, die als Hammerwerkzeug verschont werden muss, andererseits aber durch das Üben einer starken körperlichen Belastung ausgesetzt wird.

Die Gewalt, die Musik ausüben kann, ist an vielen Stellen, jedoch nicht ausschließlich körperlich zu verorten. Die klassische Musikausbildung baut auf Werten wie Macht und Disziplin auf und wird so zu einem „Korsett“ (KL, 282), in das die Auszubildenden eingeschnürt werden. Die destruktive Fehlerkultur begleitet dabei ihren Alltag: „SIE kann sich nicht den kleinsten Fehler vergeben, der noch monatelang in ihr bohrt und sticht.“ (KL, 100) Auch im System der

²¹ Vgl. Martin Gellrich: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Werner Pütz (Hrsg.): Musik und Körper. Essen: Die Blaue Eule 1990, S. 107-138. URN: urn:nbn:de:0111-opus-92685 - DOI: 10.25656/01:9268 [27.07.2022], S. 107.

²² Vgl. ebda, S. 110.

²³ Ebda, S. 111.

²⁴ Vgl. ebda, S. 112.

Musikausbildung gibt es also Werte und Strukturen, die selbst gewaltvoll sind und einen enormen psychischen Druck auf die Lernenden ausüben.

Jelinek greift in ihrem Roman in umfassender Weise all jene Strukturen der Musik auf, die Gewalt enthalten und handelt sie mithilfe der Figuren ab. Das Gewaltpotenzial der Musik zeigt viele Facetten und ist imstande, Gewalt in unterschiedlichsten Formen hervorzurufen. Nachfolgend sollen noch ganz bestimmte Merkmale des musikalischen Feldes hervorgehoben werden, die das Gewaltpotenzial der Musik als Leistungsdisziplin verstärken.

2.3 Leistungsdruck und Konkurrenz

Volker Schütz hebt in seinem Artikel *Aber was ist der Künstler? Zur Problematik der künstlerischen Ausbildung*: besonders die Aspekte des Leistungsdrucks und der Konkurrenz als Problemfelder der künstlerischen Ausbildung hervor. Leistungsdruck definiert Schütz wie folgt:

Leistungsdruck bedeutet [...], daß Leistungsmaßstäbe von außen gesetzt werden, solche die *nicht* von dem Beteiligten selbst gewählt wurden und die mit dem Maß an Leistungswillen des Lernenden nicht übereinstimmen, dieses Maß wesentlich überschreiten. [...] Er [Der Lernende] wird in einen Erwartungsrahmen eingepresst, in den er sich einzupassen hat.²⁵

Schütz beschreibt hier eine Umgebung der Musikausbildung, die auch in Elfriede Jelineks Roman zum Ausdruck kommt. Denn die Protagonistin ist ganz eng in diesen Erwartungsrahmen eingepresst, der ihr einerseits von der Mutter, andererseits aber auch von der musikalischen Disziplin selbst auferlegt wird, denn diese verlangt: „Man muß immer zumindest unter den ersten dreien sein, alles, was später kommt, wandert in den Müll.“ (KL, 30)

Neben dem Leistungsdruck, dem die Figur Erikas bereits am Anfang des Romans ausgesetzt wird, wird hier auch die Konkurrenz deutlich, die im musikalischen Feld herrscht. Wer sich als Musikerin oder Musiker durchsetzen möchte, muss jederzeit in Bestform sein und diese abrufen können. Die Gewaltstrukturen, die durch Leistungsdruck und Konkurrenz entstehen, wirken schon als Kind auf Erika ein. Diese Strukturen bestimmen das Kind, zwingen es ein und machen es zum Opfer der Musik. Durch die Musik wird Erika aber auch immer wieder zur Täterin,

²⁵ Volker Schütz: *Aber was ist der Künstler? Zur Problematik der künstlerischen Ausbildung*. In: Lenz Meierott, Klaus Hinrich Stahmer (Hrsg.): *Musik und Hochschule: 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 95-114, S. 102.

zum Beispiel wenn sie schlechtere Kolleginnen und Kollegen „verlacht“ (KL, 24) und dadurch Gewalt auf andere ausübt. Als Klavierlehrerin wird sie später dann zur Erhalterin dieses Systems: „Die Grenze zwischen den Begabten und den Nichtbegabten zieht Erika besonders gern im Laufe ihrer Lehrtätigkeit, das Aussortieren entschädigt sie für vieles, ist sie doch selbst einmal als Bock von den Schafen geschieden worden.“ (KL, 34) Die Schülerinnen und Schüler werden zu Objekten, die nach Kategorien sortiert, nach Leistung bemessen werden und Erika Kohut wird zur Akteurin in diesem System.

Von der Mutter wird die Klavierlehrerin auch als Auszubildende immer wieder an die Konkurrenz erinnert, die es mit aller Macht aufzuhalten gilt:

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 es auch noch zu! Dabei könntest du gut als Bremserin fungieren, aber dazu bist du 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? (KL, 12)

Die Sprache ist auch hier voller Gewalt und die musikalische Ausbildung wird mit konkreten grausamen Gewalttaten verbunden, die es verlangt, um den möglichen Erfolg der Auszubildenden zu verhindern. Das Mächtige und zugleich Gewaltvolle liegt jedoch schon in der Musik selbst, die keine Pause erlaubt, weil es sofort jemanden gibt, der den eigenen Platz einnehmen kann. Die Musik hat die Musikerinnen und Musiker im Griff, sie bestimmt sie, sie setzt die Grenzen, macht sie von sich abhängig: „Die Klavierferien decken sich nicht mit den Universitätsferien, strenggenommen gibt es von der Kunst niemals Urlaub, sie verfolgt einen überall hin, und dem Künstler ist das nur recht.“ (KL, 36) In einem künstlerischen Feld, das selbst so von Konkurrenz, Leistungsdruck und Gewalt geprägt ist, können konkrete Gewalttaten erst entstehen und zur Umsetzung gebracht werden.

Die Konkurrenz wird auch im zweiten Teil des Romans wieder aufgegriffen und verbindet dabei die Themenkomplexe Gewalt-Musik und Sexualität-Musik miteinander. Die Szene, in der Erika Kohut das Klavier übernimmt, weil die eigentliche Solistin Nasenbluten bekommen hat (vgl. KL, 188), wird bewusst mit der Szene verbunden, in der die Klavierlehrerin ein Glas

zerstört und damit einen Angriff auf eine Musikerin ausübt. Die Sätze „Jetzt kommt die Nasenbluterin erstarkt zurück und verlangt ihren Platz am Klavier sowie ihr Recht als Solistin, das sie sich mühsam gegen Konkurrenz erkämpft hat.“ (KL, 191-192) und „Das Mädchen nimmt Erikas Platz ein. Walter Klemmer zwinkert dem Mädchen aufmunternd zu und achtet darauf, was Erika dazu meint. Erika stürzt, noch bevor Herr Nemeth zum Stab greifen kann, aus dem Saal.“ (KL, 192) werden bewusst verknüpft und ordnen sich in die konkurrenzorientierte Disziplin der Musik ein. Es erscheint zunächst wie eine Kränkung der Klavierlehrerin, die von ihrem Instrument vertrieben wird und deshalb aus dem Saal stürzt. Das Attentat wird dann mit sehr viel Spannung aufgebaut, die durch verschiedene Mittel erzeugt wird. Ein Mittel zum Spannungsaufbau ist beispielsweise die Wissensdifferenz zwischen der Erzählperspektive und den Leserinnen und Lesern. Diese weist darauf hin, dass die Protagonistin sich „zur äußersten Langsamkeit“ (KL, 195) zwingt „in der Hoffnung, daß jemand kommt und sie abhält. Oder in der Hoffnung, daß sie mitten in der Untat, die sie plant, gestört wird und furchtbare Folgen zu tragen hat“ (KL, 195-196). Bereits hier ist also klar, dass Erika etwas Grausames plant, gegen wen oder was sich diese Tat richten wird und wie die Tat aussieht, wissen die Leserinnen und Leser an dieser Stelle jedoch noch nicht. Der Prozess der Vorbereitung wird schließlich langsam und detailliert erzählt, so als würde man als Leserin oder Leser direkt zusehen können:

Erika ergreift das Glas mit dem Taschentuch und bettet eins ins andere. Das Glas mit seinen unzähligen Abdrücken von ungeschickten Kinderhänden wird ganz vom Tuch verhüllt. Das so bemäntelte Glas legt Erika auf den Boden und tritt mit dem Absatz kräftig drauf. Es splittert gedämpft. Dann wird das bereits verletzte Wasserglas noch einige Male gestampft, bis es zu einem zwar splittrigen, doch nicht formlosen Brei geworden ist. Zu klein dürfen die Splitter nicht geraten! Sie sollen noch ordentlich stechen können. (KL, 196-197)

Das Wort „Kinderhänden“ (KL, 196) unterstreicht in diesem Zusammenhang die Perfidität der Tat. Die ungeschickten Kinderhände werden hier als Waffen missbraucht, die „noch ordentlich stechen“ (KL, 197) sollen. Was hier vorbereitet wird, ist eine Tat, die um jeden Preis Schmerzen verursachen soll. Die Personifizierungen in dem sprachlichen Ausdruck „Das sirrende Schmerzwimmern des Glases ist von dem Tuch abgetötet worden.“ (KL, 197) erweitern die Szene um eine akustische Dimension und zeigen den „Vernichtungswillen“ (KL, 98) Erikas.

Die Spannung wird weiter gesteigert, wenn die Erzählinstanz auf die Manteltasche hinzeigt, in die die Splitter gleiten (vgl. KL, 197). Durch die Abfolge der Handlungsereignisse erscheint

zunächst die junge Klavier-Solistin das Opfer dieser Attacke zu sein und die Tat erscheint im Licht einer Eifersuchtstat von musikalischer Natur. Die Erzählinstanz klärt diese Annahme jedoch gleich auf und weist mit dem Wort „Minikürze“ (KL, 197) auf das wahre Opfer, die Flötistin, hin:

Erika hat den Mantel deutlich wiedererkannt, sowohl an der kreischenden Modelfarbe als an der wieder aktuellen Minikürze. Dieses Mädchen hat sich zu Beginn der Probe noch durch innige Anbiederungsversuche an Walter Klemmer, der turmhoch über ihm steht, hervorgetan. Erika möchte prüfen, womit sich dieses Mädchen spreizen wird, hat es erst eine zerschnittene Hand. Sein Gesicht wird sich zu einer häßlichen Grimasse verzerren, in der keiner die ehemalige Jugend und Schönheit wiedererkennen wird. Erikas Geist wird über die Vorzüge des Leibes siegen. (KL, 197)

Die Beweggründe speisen sich zwar auch hier aus einer Art Konkurrenzverhältnis, dieses ergibt sich aber nicht im Kampf um die Musik, sondern um einen Mann. Die Flötistin wird mit zahlreichen Attributen geschildert, die im absoluten Gegensatz zu Erika stehen: Sie ist geschminkt, trägt kurze Kleidung, in der Erika die Verführung für Klemmer sieht („Diese Flötistin [...] hat ihren Walter Klemmer mittels weithin sichtbarer Schenkel aufgeheizt.“ (KL, 198)) und sie ist jung. Die sprachliche Abwertung, die durch die Erzählweise zum Ausdruck kommt, steht im Widerspruch zu dem, was die Erzählinstanz als Erikas Gedanken markiert:

Als Erika Kohut ihr ein absichtlich zerbrochenes Wasserglas in die Manteltasche praktiziert, wandert es ihr durch den Kopf, daß sie ihre eigene Jugend um keinen Preis noch einmal erleben möchte. Sie ist froh, daß sie schon so alt ist, die Jugend hat sie rechtzeitig durch Erfahrung ersetzen können.“ (KL, 198)

Erikas Figur wirkt in Szenen wie dieser besonders zerrissen, wird sie als zufriedene, ausgeglichene und selbstbewusste Frau gezeichnet, die in demselben Moment jedoch eine junge Frau aus Eifersucht angreift, ihr mutwillig Schmerzen zufügen will und sie zuvor aufgrund ihrer Jugendlichkeit abwertet. Als die Tat nun zu ihrem Erfolg kommt, wird wiederum die musikalische Komponente betont und zugleich sexuell aufgeladen: „Vielleicht ist jetzt endlich Schluß mit dem leidigen Flötenblasen.“ (KL, 202)

Erika Kohut hat nicht nur dem Mädchen Schmerzen zugefügt, sondern auch der Musikerin, der ihr „Flötistenwerkzeug“ (KL, 201) untauglich gemacht wurde. Was aus den Ausführungen des Erzählers für die Leserinnen und Leser zuvor schon erkenntlich wurde, wird zuletzt noch

explizit gemacht, dieser Vorfall wurde von „Begierde in einer ihrer besonders unangenehmen Erscheinungsformen“ (KL, 202) hervorgerufen. Wie in einem späteren Teil des Textes noch deutlich werden wird, kann hier nicht von einer Begierde ausgegangen werden, die einem gesunden Verhältnis zu Beziehungen und Sexualität entspringt. Erika Kohut ist mit einem Kampf um den musikalischen Erfolg aufgewachsen und führt diesen in abgewandelter Form auch in dieser Szene fort.

Die Konkurrenzverhältnisse, die in der *Klavierspielerin* dargestellt werden, speisen sich einerseits aus der musikalischen Ausbildung und andererseits aus dem Kampf der Frauen um die Männer. In beiden Bereichen ist der Unterschied zwischen Mann und Frau ganz klar definiert. Die Macht liegt immer auf männlicher Seite – Im Konkurrenzverhältnis um die männliche Zuneigung ist dieses Machtverhältnis klar zu erkennen, Klemmer kann mit den Frauen spielen, sie herausfordern, mit ihnen flirten, sie dadurch verunsichern. Aber auch die Konkurrenz in der Musik geht auf geschlechtsspezifische Unterschiede zurück, da die Musik selbst eine männliche Kunst darstellt.

2.4 Musik als männliche Kunst

Den Gewaltaspekt, den Jelinek in der *Klavierspielerin* wohl am stärksten herausarbeitet, hängt mit der Musik als männliche Kunst zusammen. In Rita Svandrliks Auseinandersetzung mit den patriarchalen Strukturen in Elfriede Jelineks Werken lässt sich ein gutes Bild von Jelineks Sicht auf die Gesellschaft machen. Die Gesellschaft sei eine

Männerherrschaft, in der die Männer nicht nur die Frauen von der Macht ausgeschlossen haben, sondern auch die Definitionsmacht haben: Männer bestimmen, was die Frau ist. Die Frau ist demnach ihr Geschlecht, sie wird auf die Sexualität reduziert. Kulturarbeit ist nicht ihre Sache²⁶.

Die Musik ist eine männliche Kunst, weil sie das Weibliche ausschließt. In einem Artikel über die Komponistin Patricia Jünger beschreibt Jelinek die Musik sogar „als das Gebiet, in dem das Ausschlussverfahren gegen die Frauen erfolgreich war, wie nirgendwo sonst in der Kunst“²⁷.

²⁶ Rita Svandrlik: Patriarchale Strukturen. In: Pia Janke (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 267-271, S. 267.

²⁷ Elfriede Jelinek: Die Komponistin. In: Emma 6/1987, S. 33–36, S. 36

Ein Eindringen in den männerdominierten Bereich der Musik bedeutet für Frauen immer eine „Grenzüberschreitung“²⁸. Die Musikgeschichte wird in diesem Beitrag als

das künstlerische Feld beschrieben, in dem der Ausschlussvorgang, also die Verweigerung, der Frau schöpferische Kraft zuzugestehen, am gewaltsamsten ist, so wird andererseits auch eine Definition der Musik vorgenommen: ‚reinste, gläsernste Abstraktion von allen‘ wäre sie – und deswegen immer nur dem männlichen Bereich zugeschrieben worden.²⁹

Für Jelinek bedeutet diese Gender-Problematik, dass die Frau als Künstlerin „eine als männlich codierte Position einnehmen“³⁰ muss und damit das „kulturell ab- und ausgegrenzte ‚Andere‘“³¹ bildet. Diese sich ausschließenden Komponenten Musik und Weiblichkeit durchziehen den Roman Jelineks, der die Unmöglichkeit weiblichen Seins im Musikdiskurs immer wieder durch das Leben der Protagonistin ausstellt.

Körperlichkeit und Schönheit werden dabei dem Künstlerinnenberuf gegenübergestellt: „Waren die Häupter der Musikgeschichte etwa eitel? Sie waren es nicht. Das einzige, was Erika noch aufgeben muss, ist die Eitelkeit.“ (KL, 10) Die Häupter der Musikgeschichte sind hier ganz eindeutig männlich konnotiert, das Vorbild der Künstlerin ist also der Mann, an das Männliche soll sich Erika halten, um sich ihre „Zugehörigkeit“³² in der Musik zu erringen und diese auch zu halten.

Erika erkämpft sich einen kleinen Platz, noch in Sichtweite der großen Musikschöpfer. Es ist ein heißumkämpfter Ort, denn ganz Wien will ebenfalls hier zumindest eine Schrebergartenhütte aufstellen. Erika steckt sich ihren Platz des Tüchtigen ab und fängt an, die Baugrube auszuheben. Sie hat sich diesen Platz durch Studieren und Interpretieren ehrlich verdient! Schließlich 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. (KL, 18)

²⁸ Pia Janke: Jelinek und die Musik. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/das-projekt/pia-janke/> [17.07.2022] (= Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportale des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 274.

²⁹ Janke, Jelinek und die Musik, S. 274.

³⁰ Christa Gürtler; Moira Mertens: Frauenbilder. In: Pia Janke (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 272-276, S. 272.

³¹ Ebda.

³² Gürtler, Mertens, Frauenbilder, S. 272.

Was Jelinek in diesem sprachlich verdichteten Absatz zum Ausdruck bringt, ist der Versuch Erikas, sich als Musikerin zu emanzipieren. Es zeigt das „Streben [einer weiblichen Musikerin] nach einem selbstständigen schöpferischen Verhältnis zur Musik, das jedoch männlich kodiert ist.“³³ „Erika versucht ihre Rolle als Klavierspielerin, als weibliche gegenderte Ausübung von Musik, zu erweitern und als kreativen Umgang zu definieren“³⁴, sie sieht im Nachschöpfen, im Interpretieren selbst etwas Schöpferisches, das sonst eigentlich nur Männern in der Musik zugesprochen wird. Schirmmacher weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die verwendeten Pronomen zwar maskulin sind, die Metaphern jedoch dem Wortfeld der Haus- und Handarbeit entstammen und demnach deutlich weiblich konnotiert sind.³⁵ So kann hier zwar der Versuch der Emanzipation im männlichen Musikfeld gesehen werden, auf sprachlicher Ebene wird jedoch darauf hingewiesen, dass die Emanzipation einer weiblichen Künstlerin gar nicht glücken kann.

In diesem Konflikt zwischen weiblichem Geschlecht und Musik fußt auch Erikas „destruktives Verhältnis [zu] ihrem Körper und zu ihrer Sexualität“³⁶, das sie schon in Kinderjahren ausbildet, jedoch auch noch als erwachsene Frau aufweist. Die Musik ist „in der westlichen Kulturgeschichte streng gegendert“³⁷ und lässt – wie am Beispiel der Figur Erika gezeigt wird – keine weibliche Entwicklung, keine weibliche Körperlichkeit und auch kein weibliches schöpferisches Wirken zu.

Das Ungleichgewicht zwischen weiblichen Musikerinnen und männlichen Musikern wird im Roman immer wieder angesprochen. „Wenn er IHR den Einsatz gibt, um sie spielen zu machen, sieht er sie an, ohne sie richtig wahrzunehmen. Er entscheidet nicht gegen SIE, er entscheidet nur einfach ohne SIE.“ (KL, 103) *Er* steht in diesem Fall für die Machtposition, die Männer in der Gesellschaft innehaben. Männer treffen die Entscheidungen, sie setzen fest, wie Frauen zu sein haben und was sie zu tun haben. Das zeigt auch die Diskussion, die nach dem Attentat auf die Flötistin losgetreten wird: „Einer vermutet, das Mädchen habe sich selbst verletzt, um sich zu einer interessanten Figur zu machen.“ (KL, 202) Dieses männliche Sprechen

³³ Schirmmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 11.

³⁴ Ebda.

³⁵ Vgl. Schirmmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 11.

³⁶ Ebda, S. 4.

³⁷ Ebda.

über Frauen zeigt das Ungleichgewicht besonders gut – Die Frau hat keine Stimme, keine Macht, über ihre eigene Geschichte zu entscheiden, das wird einfach ohne sie gemacht.

Die Strukturen in der musikalischen Disziplin, die Männer bevorzugen und Frauen systematisch ausschließen, werden auch für die Zukunft abgesichert. So wird zum Beispiel ein wenig ironisch auf die Philharmoniker verwiesen, zu denen ein junger Nachwuchsmusiker nur dann Zugang finden kann, „falls ein männlicher Verwandter des Schülers dort bereits spielt.“ (KL, 193) Auch hier liegt die Entscheidungsmacht bei den Männern, wodurch die Musik die patriarchalen Strukturen weiterspinnt, aus denen es somit auch kein Entkommen zu geben scheint.

3 Musik als Instrument der Unterdrückung

Das Gewaltpotenzial, das Musik in sich trägt, wird in der *Klavierspielerin* facettenreich aufgegriffen. Musik wird dabei immer wieder mit „Zwang und Kontrolle“³⁸ verbunden, die einerseits auf die Protagonistin bzw. ihre Schülerinnen und Schüler ausgeübt werden, jedoch auch die eigene Kontrolle des weiblichen Körpers beinhalten. Da in dem Folgekapitel *Selbstverletzung im Kontext von Musik und Sexualität* genau dieses autoaggressive Verhalten behandelt wird, soll hier vor allem abgebildet werden, wie die Musik als Mittel der Unterdrückung eingesetzt wird.

3.1 Mit Zwang zum künstlerischen Aufstieg

Das Gewaltvolle in der musikalischen Ausbildung der Protagonistin liegt vor allem in dem Zwang, den ihr die Mutter auferlegt: „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.“ (KL, 29)

Das Kind wird kapitalistisch missbraucht, aus der musikalischen Ausbildung soll später einmal Geld geschöpft werden. Auch hier wird der körperliche Gewaltaspekt der Unterdrückung durch das Verb „herauspressen“ (KL, 29) sprachlich betont. Neben dem finanziellen Aspekt wird auch der soziale Aufstieg betont, der durch die Musik erhofft wird. Die angehende

³⁸ Schirmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 4.

Künstlerin wird von den „Durchschnittsmenschen“ (KL, 29) abgehoben, von denen Bewunderung und Applaus erwartet werden.

Die zwanghafte Beziehung zur Musik wird an zahlreichen Stellen des Romans hervorgehoben. Ein ausdrucksstarkes Bild bietet auch das „Geschirr dieser Musik“ (KL, 32), in das Erika gezwungen wird. Dieses sprachliche Bild betont einerseits die Unterdrückung, der Erika ausgesetzt ist, durch den animalischen Bezug wird das Kind aber auch entmenslicht. Diese tierischen Metaphern verstärken den Eindruck des Ausgeliefertseins der Protagonistin. Sie selbst wird an einer Stelle als „Tier“ (KL, 19) bezeichnet, welches an den „Zitzen am Euter der Kuh Musik“ (KL, 19) genährt wird.

Das Kind wird von der Mutter zum „Abgott“ (KL, 32) erhoben, als Preis für die musikalische Ausbildung verlangt sie jedoch „sein Leben.“ (KL, 32) In ironischer Weise wird dieses Leben als „geringe Gebühr“ (KL, 32) ausgewiesen, wodurch das Ausmaß der Unterdrückung besonders verdeutlicht wird. Die Entmenslichung Erikas wird nicht nur mithilfe von animalischen, sondern auch musikalischen Metaphern zum Ausdruck gebracht. Erika ist das Instrument, über das die Mutter walten kann:

Die Mutter achtet auf gute Stimmung des Instruments, und auch an den Wirbeln der Tochter dreht sie unaufhörlich herum, nicht besorgt um die Stimmung des Kindes, sondern allein um ihren mütterlichen Einfluß auf dieses störrische, leicht verbildbare, lebendige Instrument. (KL, 43)

Gewalt, Unterdrückung und Musik bilden hier eine Einheit, in die Erika eingespannt wird. Nur an wenigen Stellen im Roman bekommen die Leserinnen und Leser ein positives Bild auf die Musik, meist wird sie als Einschränkung der Protagonistin beschrieben. Die Schranken werden immer wieder sprachlich ausgestellt: „Vorher muß SIE den Sperrmüll ihrer Musikgeräte erst abstellen. Er bildet eine Art Zaun rings um sie her.“ (KL, 23) Die Musik wird als Instrument der Unterdrückung eingesetzt und in sprachlichen Bildern aufgearbeitet. Die Mutter erscheint zwar im Roman als Ausführende der Unterdrückung Erikas, das Mittel der Unterdrückung bildet jedoch immer die Musik. Die Musik ist der „Bratensaft“ (225), mit der Erika stetig übergossen und damit fortwährend unterdrückt wird.

Die Musik bedeutet dabei sowohl Einschränkungen im Denken als auch ganz konkrete körperliche Einschränkungen. Erikas Weltbild, ihr ganzes Leben wird von der Musik bestimmt.

In dieses Notationssystem ist Erika seit frühester Kindheit eingespannt. Diese fünf Linien beherrschen sie, seit sie denkt. Sie darf an nichts als an diese fünf schwarzen Linien denken. Dieses Rastersystem hat sie, im Verein mit ihrer Mutter, in ein unzerreißbares Netz von Vorschriften, Verordnungen, von präzisen Geboten geschnürt wie einen rosigen Rollschinken am Haken eines Fleischhauers. Das gibt Sicherheit, und Sicherheit erzeugt Angst vor dem Unsicheren. (KL, 225)

Wie bereits in vorherigen Textausschnitten gezeigt, wird die Protagonistin auch in diesem entmenschlicht, das Bild des Rollschinkens am Haken zeigt die Unterdrückung jedoch noch einmal drastischer. Hier gilt es hervorzuheben, dass das von der Musik bestimmte Denken, das mit Sicherheit und Schutz assoziiert wird, mit einem doch eher körperlich konnotierten Bild des Fleisches verbunden wird. Erika ist also nicht nur in ihren Gedanken fremdbestimmt, sondern die musikalische Unterdrückung umfasst auch das Körperliche und erzeugt „diese auf das Klavier eng beschränkte Beweglichkeit“ (KL, 254), mit der die Protagonistin beschrieben wird. Die Musik setzt also auch bezogen auf die Körperlichkeit die Schranken, worauf das Unterkapitel *Weibliche Körperlichkeit und Sexualität als Defizit in der Musik* aufbaut.

Der Drill zur Künstlerin und der damit verbundene „Verzicht“ (KL, 282), die Selbstaufgabe in der Musik werden an vielen Stellen qualvoll in Szene gesetzt:

„SIE fühlt sich von allem ausgeschlossen, weil sie von allem ausgeschlossen wird. Andere gehen weiter, steigen sogar über sie hinweg. Ein solch kleines Hindernis nur erscheint sie. Der Wanderer geht, doch sie bleibt, wie ein fettiges Butterbrot Papier, auf dem Weg liegen, weht höchstens ein wenig im Wind. Das Papier kann nicht weit fort, es verrottet an Ort und Stelle. Dieses Verrotten nimmt Jahre in Anspruch, Jahre ohne Abwechslung.“ (KL, 45-46)

Die Musik macht die Protagonistin klein, sie wird zur Außenseiterin, die immer starr und konsequent bleiben muss. Das „Verrotten“ (KL, 46) ist ein sich wiederholendes Bild des Romans, das vor allem mit Körperlichkeit und Sexualität assoziiert wird. In diesem Fall zeigt sich das zerstörerische Potenzial der Musik, dem die Protagonistin nicht entkommen kann.

3.2 Üben als Drill

Eine ganz körperliche Ausübung von Gewalt erwirkt die Musik durch das Üben. Hans Christian Jabusch und Eckart Altenmüller definieren ein „Höchstmaß an räumlicher und zeitlicher

feinmotorischer Präzision“³⁹ als Voraussetzung für die Ausübung von Musik auf professionellem Niveau, was sich jedoch „an den Grenzen des menschlichen Leistungsvermögens“⁴⁰ verorten lässt. Jabusch und Altenmüller machen hier deutlich, welche körperlichen und geistigen Anstrengungen mit dem Musizieren auf einem hohen Niveau einhergehen.

Der Geniegläubige wird der Tochter von Frau Kohut eingetrichtert, das Musizieren auf höchstem Niveau verlangt aber, dass alles andere hintenangestellt bzw. verboten wird. Dazu zählt unter anderem die körperliche Betätigung, die ihr die Mutter verbietet, damit das Üben am Instrument nicht vernachlässigt wird.

In Jelineks Erzählen verbinden sich die Hoffnungen auf eine Pianistinnenkarriere und der Drill zum Üben der Vergangenheit und die Gegenwart einer gescheiterten Karriere miteinander. Das Ideal einer „weltbekannte[n] Pianistin“ (KL, 29) wird fast immer aus der Perspektive der Mutter erzählt, wenn es um die Qualen des Übens geht, nimmt der Erzähler die Perspektive Erikas ein. Durch diesen Wechsel in der Erzählperspektive wird der Unterschied zwischen den Figuren und den ihnen eingeschriebenen Vorstellungen betont. Der Erzähler beschreibt diesen Weg zum Ideal der Pianistin als einen, der keine Pausen und keine Schwächen zulässt. „An keiner Stufe, die Erika erreicht, ist es ihr gestattet sich auszuruhen“ (KL, 30) – Die Getriebenheit wird sprachlich sichtbar gemacht und baut das Bild der geschundenen Künstlerin auf, das mit dem Scheitern dann seinen Höhepunkt findet.

Jelineks wiederholend-variiender Stil greift das Üben immer wieder auf und entlarvt es als körperliche Gewaltform (vgl. KL, 42 oder 49). Mit der Bewertung Erikas als „musikalisch Überbeanspruchte“ (KL, 96) wird den Leserinnen und Lesern ein Ausdruck dafür gegeben, was an vielen Stellen des Romans angedeutet wird. Die „musikalisch Überbeanspruchte“ (KL, 96) ist das Bild, das von der Figur letztlich bleibt.

³⁹ Hans-Christian Jabusch; Eckart Altenmüller: Psychologische und neurobiologische Aspekte beim Musizieren - Konsequenzen fürs Üben. In: Jörn Peter Hiekel; Wolfgang Lessing (Hrsg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen. Bielefeld: transcript 2014, S. 61-84, S. 61.

⁴⁰ Ebda.

3.3 Weibliche Körperlichkeit und Sexualität als Defizit in der Musik

In einer Kunstform, die als männliche Kunst definiert wird, ist es naheliegend, dass der weibliche Körper wie auch die weibliche Sexualität und die Musik sich kategorisch ausschließen. Auch diesen Aspekt verarbeitet Jelinek mit der Figur Erikas in ihrem Roman.

Die Verneinung von Körper, Weiblichkeit und Sexualität wird Erika von der Mutter abverlangt, diese steht in diesem Fall jedoch auch nur für die patriarchalen Strukturen der Musik, die den weiblichen Körper unterdrücken. Die Tochter internalisiert die Verbote der Mutter, sich für etwas anderes zu interessieren als die Musik, und ihre Weiblichkeit liegt noch vor ihrer eigentlichen Entwicklung im „Schutt eingegraben“ (KL, 102). Unter diesen Bedingungen ein gesundes Körpergefühl aufzubauen, ist für die Protagonistin unmöglich: „Das Kreatürlich-Körperliche ist Erika ein Abscheu und eine ständige Behinderung auf ihrem gerade vorgezeichneten Weg.“ (KL, 108)

Diese Ablehnung gegen den eigenen Körper zeichnet sich auch durch Erikas selbstverletzendes Verhalten aus. Dieses hängt in der klinischen Untersuchung oft mit einem gestörten Körperbild zusammen, bei dem der Körper als fremd und bedrohlich und demnach auch nicht als schützenswert empfunden wird.⁴¹ Genau diese Merkmale lassen sich auch an der Textoberfläche festmachen. In einer Episode der Selbstverletzung wird das eigene Körpergefühl von der Erzählinstanz folgend kommentiert: „Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd.“ (KL, 104-105) Die Erziehung zur Musikerin und der „indoktrinierte Geniebegriff, den die Mutter in ihrem Erziehungsprogramm verfolgt, bedeutet [...] den Verzicht auf Leben und das heißt auf Sinnlichkeit und Körperlichkeit.“⁴² Das Ergebnis dieser Trennung von musikalischem Geniegluben und weiblichem Körper ist die Abtötung des weiblichen Körpers, aus der die totale Empfindungslosigkeit resultiert⁴³: „Ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschranks, in dem sich die Kunst gut hält.“ (KL, 26) Die Entwicklung der eigenen weiblichen Sexualität wird durch die Musik ersetzt, der Körper wird entfremdet und schließlich vollkommen empfindungslos: „Ihr musikalisches Universum kennt Verletzungen nicht.“ (KL, 204) Selbst die

⁴¹ Vgl. Hannes Fricke: Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerinnen*. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30, S. 50–81 (2000). <https://doi.org/10.1007/BF03379233> [17.07.2022], S. 60.

⁴² Christa Gürtler: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Roman Kopřiva (Hrsg.): *Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart*. Wien: Praesens Verlag 2005, S. 169-184., S. 177.

⁴³ Vgl. Gürtler, Elfriede Jelinek und die Musikerinnen, S. 177.

Verletzung des eigenen Körpers bleibt ohne Schmerzen. Die Erziehung zur Lustlosigkeit und Lustfeindlichkeit⁴⁴ im musikalischen Umfeld führt zu einem gestörten Verhältnis zum eigenen Körper, was im Roman auch durch die Perspektive von Walter Klemmer hervorgehoben wird:

Ich habe das Gefühl, daß Sie Ihren Körper verachten, nur die Kunst gelten lassen, Frau Professor. Spricht Klemmer. Nur seine dringenden Bedürfnisse lassen Sie gelten, doch essen und schlafen ist zuwenig! Fräulein Kohut, Sie denken, Ihr Äußeres ist Ihr Feind und die Musik allein Ihr Freund. (KL, 78)

Es ist in diesem Zusammenhang doch sehr auffällig, dass die Figur, die die Verachtung der Frau am deutlichsten personifiziert, gerade auch die Figur ist, die dieses mangelnde Körperbewusstsein so gezielt aufdeckt. Durch die männliche Perspektive wird betont, dass der weibliche Körper dem Mann gehört, er definiert ihn, er betrachtet ihn, er kann darüber verfügen und entscheiden.

Der weibliche Körper und die Musik erscheinen in der *Klavierspielerin* immer wieder als Gegensätze, woraus nicht nur das Fremdheitsgefühl zum eigenen Körper, sondern auch das Zerbrechen weiblicher Sexualität resultieren⁴⁵. Die weibliche Lust wird in ein Bezugspaar mit der Angst gestellt (vgl. KL, 105) und auch dies liegt in der pianistischen Ausbildung begründet. „Das Lustprinzip wird zugunsten des Leistungsprinzips verworfen“⁴⁶ und dies wird von der Mutter genau überwacht: „Dem Jungtier sollen nicht Liebe, nicht Lust etwas anhaben können.“ (KL, 40) Auch hier nutzt Jelinek wieder Metaphern aus dem Tierreich, um die Unterdrückung des Mädchens deutlich zu machen.

Die Musik bildet jedoch nicht nur den Rahmen für die Unterdrückung von Weiblichkeit und Sexualität, sondern tritt außerdem in die Position eines Liebhabers für Erika und füllt diese Position übermächtig aus. „Erikas Beruf ist gleich Erikas Liebhaberei: die Himmelsmacht Musik.“ (KL, 8) Die Musik bestimmt Erika, besetzt die Position des Liebhabers, „nur erfüllen kann diese »Liebe« sie nicht.“⁴⁷ Die versuchten Ausbrüche aus dieser Beziehung enden in masochistischen

⁴⁴ Vgl. Cornoejo, Renata: Durch den Körper „sprechen“. Der anerzogene Masochismus in Die Klavierspielerin von Elfriede Jelinek. In: Arnulf Knafl; Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Wien: Praesens 2009, S. 121-131, S. 123.

⁴⁵ Vgl. N.N.: Elfriede Jelinek. Interview vom 15. August 1986. <http://www.von-bitter.de/interviews/> [21.07.2022].

⁴⁶ Tacke, Die Klavierspielerin, S. 96.

⁴⁷ Kyra Scheurer: Eine Frau, ein Film, ein Roman. Michael Hanekes filmische Adaption von Elfriede Jelineks Roman »Die Klavierspielerin«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Elfriede Jelinek. TEXT+KRITIK 117 (2007). 3. Aufl. München: Richard Boorberg Verlag, S. 85-95, S. 87.

Phantasien, Selbstverletzung und Voyeurismus. Im Zusammenhang mit Lust wird Erika als „kompaktes Gerät in Menschenform“ (KL, 62), mit einem „Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat“ (KL, 62), mit voranschreitender „Fäulnis“ (KL, 62) und ohne Empfindungen (vgl. KL, 63) beschrieben. Ihre Weiblichkeit wird ihr sprachlich genommen und ihr Geschlecht mit Verwesung besetzt.

Mit der Abgrenzung Erikas von dem weiblichen Geschlecht scheint die Protagonistin „geschlechtslos, und inszeniert auf aussichtslose, weil nur *destruktive* Weise ihre eigene ›Frauwerdung‹ in den masochistischen Zerstörungen des eigenen Körpers“⁴⁸, bei der das nachfolgende Kapitel anschließt.

4 Selbstverletzung im Kontext von Musik und Sexualität

Die Besonderheit in der Inszenierung des selbstverletzenden Verhaltens ist, dass die Gewaltstrukturen der Musik auf den weiblichen Körper hier sichtbar gemacht werden. Elfriede Jelinek schildert „strukturelle Gewalt als direkte Gewalt“⁴⁹ und verhindert mit der tatsächlichen Ausführung körperverletzender Handlungen, dass diese lediglich symbolisch interpretiert werden.

In der Literatur finden sich unterschiedliche Deutungsansätze für diese selbstverletzenden Handlungen, in dem folgenden Kapitel soll vor allem die Begründung in der musikalischen Disziplin hervorgehoben werden, die zeigt, wie die gewaltvollen Strukturen der Musik gegen den weiblichen Körper die Verletzung desselben unumgänglich machen.

4.1 Verbindung zwischen selbstverletzendem Verhalten und Musik

Schirmacher sieht in Erikas destruktivem Verhältnis ihrem Körper und ihrer Sexualität gegenüber einen musikalischen Hintergrund. Die Musik ist im westlichen Verständnis stark gendered und schließt dadurch weibliche Körperlichkeit aus.⁵⁰ Die Verbindung zwischen dem selbstverletzenden Verhalten der Protagonistin und der Musik ergeben sich an der Oberfläche bereits

⁴⁸ Janz, Jelinek, S. 72.

⁴⁹ Beate Schirmacher: Ambivalenz verspüren. Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelinek's Die Klavierspielerin und Anthony Burgess's A Clockwork Orange. In: Dagmar von Hoff, Brigitte Jirkus; Lena Wetenkamp (Hrsg.): Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur. Berlin: Peter Lang Publishing Group 2018 (= Signaturen der Gewalt), S. 125-143. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-80865> [18.07.2022], S. 17. Anmerkung: Die Seitenzahlen wurden in dieser Online-Ausgabe des Artikels neu nummeriert, die Zitation bezieht sich daher auf die dort angegebenen Seitenzahlen.

⁵⁰ Vgl. Schirmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 4.

dadurch, dass eine musikalische Protagonistin exzessive Gewalt gegen sich selbst ausübt.⁵¹ So wie die Musikausübung von Frauen eine Disziplinierung des Körpers verlangt, so ist auch die eigene Sexualität von „Disziplin, Körperkontrolle und Selbstverletzung geprägt.“⁵² Diese „konzeptuell behauptete Gewalttätigkeit der Musik gegen den weiblichen Körper“⁵³ wird durch die Szenen der Selbstverletzung explizit gemacht. Durch die Schnitte mit der Rasierklinge, die sich Erika sowohl an den „Arme[n], Hände[n], Beine[n]“ (KL, 103) als auch im Genitalbereich zuzügt, wird die Disziplinierung des weiblichen Körpers an der Textoberfläche ausgestellt.

In Erikas destruktivem Verhalten ihrem Körper gegenüber zeigt sich das destruktive Potenzial der Musik auf den weiblichen Körper. Der „Preis der (Re-)Produktion von Musik [ist] eine destruktive Körperauffassung“⁵⁴, die bei der Protagonistin in der Verletzung des eigenen Körpers mündet. Eine weibliche Subjektivität im Feld der Musik zu bilden, „ist demnach nur unter Ablehnung und Aggression gegen den weiblichen Körper möglich“⁵⁵ und zeigt dadurch auch ihre Unmöglichkeit.

Auch auf der Handlungsebene werden „Gewalthandlung und Musikspiel“⁵⁶ miteinander verknüpft. Das Ritzen des eigenen Körpers wird mit dem Angriff auf die Flötistin wieder aufgegriffen und thematisch verknüpft. Die Verletzung richtet sich hier aber eben nicht gegen den eigenen Musikerinnen-Körper, sondern gegen den einer anderen Musikerin. In der ersten Episode, in der sich Erika mit der Rasierklinge schneidet, wird zuerst das Werkzeug geprüft, es ist „rasierklingenscharf“ (KL, 53). Diese überprüfende Haltung findet sich auch bei dem Anschlag auf die junge Flötistin wieder, bei dem die Splitter eine gewisse Größe behalten müssen, um noch „ordentlich stechen“ (KL, 197) zu können. Die Splitter werden zuletzt als „scharfkantig“ (KL, 197) bezeichnet, was das Pendant zu „rasierklingenscharf“ (KL, 53) bildet. Auch das Blut spielt in beiden Passagen eine Rolle. In der Selbstverletzungsszene wird die Menge des austretenden Blutes über die Anzahl der Schnitte reguliert. Die Flötistin wird von der Verletzung überrascht, sie hat keine Kontrolle und zieht nach einem „Aufschrei“ (KL, 197) ihre „vollkommen zerschnittene, überblutete Hand“ (KL, 197) aus ihrer Manteltasche. Ein Unterschied, der hier deutlich wird, sind also die Macht und die Kontrolle über das Geschehen, über welche Erika in der

⁵¹ Vgl. Schirmmacher, *Ambivalenz*, S. 1.

⁵² Ebda, S. 8.

⁵³ Ebda, S. 16.

⁵⁴ Ebda, S. 14.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Ebda, S. 9.

Situation verfügt, die Flötistin jedoch nicht. Zuletzt wird in beiden Passagen das Thema *Schmerz* aufgegriffen. Während Erika bei der Ausübung der Schnitte keine Schmerzen empfindet („Es tut überhaupt nicht weh“ (KL, 53)), nimmt die Flötistin den „Schneideschmerz“ (KL, 197) wahr und fängt daraufhin an zu weinen. Die Selbstverletzung Erikas wird durch sprachliche Mittel zwar mit dem Angriff verknüpft, die beiden Handlungen unterscheiden sich aber in der Dynamik wie auch der Empfindung deutlich voneinander und kontrastieren einander dadurch gegenseitig.

4.2 Selbstverletzung als Emanzipationsversuch

Die erste thematische Aufarbeitung des selbstverletzenden Verhaltens bietet ein Rückblick in die Jugend der Protagonistin. Mit dem Cousin, der von der Familie liebevoll „Burschi“ (KL, 46) genannt wird, wird Erika eine männliche Kontrastfigur zur Seite gestellt. „[M]it seinem regen Leben“ (KL, 46) wirkt der Medizinstudent wie die personifizierten Gefühle von Leichtigkeit und Lebenslust, all das was Erika als Figur nicht verkörpert. Die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren zeigt sich einerseits durch die Zuschreibung ihrer Charakterzüge, sie wird jedoch auch durch den Umgang der Familie mit den jeweiligen Personen deutlich:

Nachsichtig lächelnd, doch voll Stolz blicken die Frauen des Hauses auf den jungen Mann, der sich austoben muß. [...] Dieser junge Mann tobt sich am liebsten im Angesicht der Öffentlichkeit aus, er benötigt Publikum und erhält es auch. Sogar IHRE strenge Mutter lächelt. Der Mann muß schließlich hinaus ins feindliche Leben, doch die Tochter muß derweil streben, sich an Musik überheben. (KL, 46)

Die patriarchalen Strukturen werden hier auch im privaten Familienleben hervorgehoben. An den jungen „Burschi“ (KL, 46) werden keine Erwartungen gestellt. Er darf wild, lustig und frei sein, während von Erika etwas ganz anderes erwartet wird. Von einem Mädchen werden Fleiß, Strebsamkeit und Disziplin gefordert – und das zu jeder Zeit.

Die Mehrdeutigkeit des Wortes „überheben“ (KL, 46) sorgt in dieser Passage zu einer besonderen Ambivalenz des Musikbegriffs. *Überheben* wird zunächst mit dem Wort *überheblich* assoziiert und reiht sich damit in die Vorstellung ein, sich über die Musik über andere Menschen überheben zu können. *Überheben* erzeugt gleichzeitig auch ein Bild der Musik als schwere Last, an der man sich überhebt, die einem Schaden zufügt, die gewalttätig ist.

Als diese gewalttätige Kunst wird die Musik auch durch das „vergittert[e]“ (KL, 48) Fenster inszeniert, hinter dem Erika übt. Sich auf das Üben zu konzentrieren und nicht durch das Leben hinter dem Fenster ablenken zu lassen, das hat ihr die Mutter dringend empfohlen (vgl. KL, 48), jedoch ist Erika mit einem Ohr „stets bei dem Lärm draußen, den ihr Cousin mit den Mädchen veranstaltet.“ (KL, 48) Den Leserinnen und Lesern wird hier bereits die Diskrepanz zwischen dem, was Erika aufgetragen wird, und dem, was sie eigentlich will, vor Augen geführt. Die Musik wirkt auf sie wie ein Gefängnis ein, das ein Leben in Freiheit verhindert.

Der ersten Szene der Selbstverletzung geht ein Vorfall mit Erikas Cousin, dem „männliche[n], lebhaft[e] Enkelkind“ (KL, 49), voraus, bei dem die sexuelle Lust Erikas sprachlich aufbereitet wird:

Das rote Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen. Es gehört einem Verführer, dem keine widersteht. Daran lehnt sie für einen kurzen Augenblick nur ihre Wange. Weiß selbst nicht, wieso. Sie will es nur einmal spüren, sie will diese glitzernde Christbaumkugel nur ein einziges Mal mit den Lippen berühren. Einen Augenblick ist SIE die Empfängerin dieses Pakets. SIE streift mit den Lippen darüber hin oder war es mit dem Kinn? Es war wider die eigene freie Absicht. Der Burschi weiß nicht, daß er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine. Sie schaut und schaut. Das Päckchen ist ihr wie ein Präparat unter dem Mikroskop zurechtgelegt worden. Dieser Augenblick soll bitte verweilen, er ist so schön. (KL, 51-52)

Die Verführung der Protagonistin wird nicht nur auf semantischer, sondern durch Jelineks besonderen Schreibstil auch auf stilistischer Ebene sichtbar. Die Ausdrücke „Schlingern“ (KL, 51) und „kreiselt“ (KL, 51) erzeugen eine verworrene Bewegung und damit eine Art Benommenheit. Die Vergleiche und Metaphern für die männlichen Sexualorgane entziehen ihnen die Körperlichkeit, erzeugen Entfremdung und machen sie zu bloßen Anschauungsobjekten. Vor allem die „glitzernde Christbaumkugel“ (KL, 52) als Bezeichnung für das männliche Geschlecht erzeugt eine skurrile Wirkung. Der männliche Genitalbereich wirkt dadurch verfremdet und kitschig inszeniert, er wird sozusagen zu einem heiligen Symbol überhöht.

Die Protagonistin wird in all ihren Sinneswahrnehmungen in den Bann der Genitalien gezogen. Um diese Sinnlichkeit zu betonen, werden Begriffe wie *Augen, Augenblick, Wange, Lippen*,

Kinn, schaut angehäuft, wodurch die hypnotische Wirkung in der Szene, diese „Sogkraft“⁵⁷ auch auf das Leseerlebnis übertragen wird. Der Absatz endet schließlich mit einer intertextuellen Anspielung auf Goethes *Faust*, wenn Faust zum Teufel sagt:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!⁵⁸

Durch die Verknüpfung dieser Schlüsselstelle aus *Faust* mit der sexuellen Erfahrung Erikas wird diese auch mit der Aufladung des Wortes *Augenblick* in Goethes Text gelesen. Diese Erfahrung wird also zum „Höchsten“⁵⁹ erhoben, das dann jedoch in selbstverletzendem Verhalten endet. Fricke deutet dieses Verhalten als eine Reaktion auf eine Situation, von der sie sich zwar den schönsten *Augenblick* erwünscht, die sie aber völlig überfordert.⁶⁰ Das Schneiden mit der Rasierklinge erscheint dann als eine Handlung, um sich „wieder eine Kontur zu schaffen und so der drohenden Ichauflösung [...] entgegenzuwirken.“⁶¹ Fricke psychologisiert hier Erikas Verhalten und versucht so einen Zugang zum Text zu gewinnen.

Janz versucht einen Zugang auf textueller Ebene und bezeichnet Erikas Verletzungen als „symbolische Selbstdefloration“⁶². Mit der Fokussierung der Deutung auf die textuellen Bezüge, nämlich dem Vergleich der Rasierklinge mit einem „Bräutigam“ (KL, 52), der seiner Braut entgegenlacht, erscheint auch diese Interpretation schlüssig. Neben der Defloration ist die Selbstverletzung aber vor allem „die Herstellung einer Position, in der Erika selbstbestimmt und autonom – nicht Objekt, sondern Subjekt des sexuellen Akts – zu sein scheint.“⁶³ Mit der Verletzung des eigenen Körpers verbunden ist ein Versuch, sich in der Welt als weibliches Subjekt zu

⁵⁷ Sabine Wilke: »Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung«: Eine Analyse des »bösen Blicks« in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: *Modern Austrian Literature* 26/1 (1993), S. 115–144, S. 115.

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Hrsg. von Albrecht Schöne. 2. Aufl. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2017, V. 1699-1706, S. 76.

⁵⁹ Fricke, *Selbstverletzendes Verhalten*, S. 65.

⁶⁰ Vgl. ebda.

⁶¹ Ebda.

⁶² Janz, Jelinek, S. 76.

⁶³ Ebda.

emanzipieren. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht geht Fricke mit seinem psychologisierenden Blick auf den Text einen Schritt zu weit. Was die Auseinandersetzung mit den beiden Ansätzen jedoch verdeutlicht, ist, dass sie beide in der Erkenntnis münden, dass das selbstverletzende Verhalten etwas mit einem Festhalten, einer Verortung des Ichs als weibliches Subjekt zu tun hat. Es geht dabei darum, Macht und Kontrolle über den eigenen Körper zu erlangen, selbstbestimmt zu sein: „Sie ist sich selbst ganz ausgesetzt, was immer noch besser ist, als anderen ausgesetzt zu sein. Sie hat es in der Hand, und eine Hand hat auch Gefühle. Sie weiß genau, wie oft und wie tief.“ (KL, 104)

Die sexuelle Aufladung, die in der ersten Episode selbstverletzenden Verhaltens durch die Schilderung der Begegnung mit den männlichen Geschlechtsorganen erfolgt, findet auch in der zweiten Episode ihre Fortführung. Die Rasierklinge wird hier als „Talisman“ (KL, 103) bezeichnet, das Verletzen der eigenen Haut wird mit dem Wort *Glück* konnotiert und ruft dadurch Unbehagen und Ekel hervor. Mit der detaillierten Beschreibung der Verletzung des eigenen Genitalbereichs setzt sich diese Leseerfahrung fort. „SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt.“ (KL, 103) Die Verletzung mit der väterlichen Rasierklinge deutet einen Emanzipationsversuch der weiblichen Figur an, der sich als wiederholte Wendung gegen den weiblichen Körper äußert. Das Scheitern wird durch die „Gebundenheit an Haushaltsgeräte“⁶⁴ angezeigt, mit der die Blutung gestillt wird – Die Damenbinde wird zum Zeichen des weiblichen Scheiterns.

Die Selbstverletzung Erikas steht in einem komplexen Gefüge von Sexualität, Lust, Körperlichkeit, Entfremdung von Körper und Weiblichkeit und dem Versuch der Emanzipation, verbunden mit dem Gefühl von Macht, beim Schneiden. Die Auseinandersetzung mit den Episoden selbstverletzenden Verhaltens macht jedoch klar, dass diese immer im Kontext des Musikdiskurses, der sich „gegen den weiblichen Körper richtet“⁶⁵, gelesen werden muss.

⁶⁴ Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 124.

⁶⁵ Schirmacher, Ambivalenz, S. 6.

5 Vergewaltigung als Gipfel der Ermächtigung

Die Unmöglichkeit der Weiblichkeit wird mit der Vergewaltigung fortgesetzt und gesteigert. In diesem Abschnitt des Buches wird vor allem die Erzählstruktur weiter verdichtet. Auch hier werden die Gefühle und Gedanken der Figuren von einem Erzähler vermittelt, der durch den Perspektivenwechsel zwischen den Figuren gekennzeichnet wird. Im Wechsel der Perspektiven werden die Machtinteressen der Figuren sichtbar und die Beziehung erhält dadurch eine ganz eigene Dynamik.

5.1 Machtdynamik im Beziehungsaufbau

Zu Beginn der Beziehungsdynamik sind die Machtverhältnisse eindeutig. Erika Kohut kommt als Klavierlehrerin eine Autoritätsposition gegenüber Klemmer zu. Dieses Lehrerinnen-Schüler-Verhältnis wird auch aus Klemmers Perspektive angesprochen: „Wie gern überläßt der Schüler sich einer solchen Lehrkraft, selbst wenn sie auf ihn herabblickt, wobei sie die Zügel fest in der Hand behält.“ (KL, 37) In der Beziehungsdynamik spielen Machtinteressen an vielen Stellen eine Rolle und die Machtverhältnisse in der Beziehung der beiden Figuren werden zunehmend komplexer.

Mit der Annäherung an seine Lehrerin entsteht auch auf der Seite Klemmers der Wunsch, „daß seine Lehrerin dereinst ihm gehorchen möge.“ (KL, 76) Die Annäherungsversuche Klemmers bringen das Verhältnis zwischen Lehrerin und Schüler nach und nach in ein Ungleichgewicht, „der Mann macht die Frau nervös und beraubt sie ihres Haltes, der Musik.“ (KL, 138) Musik und Sexualität stehen auch hier im Widerspruch zueinander, die Liebe sei das „Laster [...] zum Mißerfolg. Und Erika ist immer auf Erfolg abgerichtet worden, hat ihn jedoch trotzdem nicht errungen.“ (KL, 213) In der Einfachheit dieses Zitats zeigt sich die komplexe Wirklichkeit der Protagonistin. Seit sie in frühester Kindheit in das „Geschirr dieser Musik“ (KL, 32) gezwungen wurde, sitzt dieses ganz eng um sie, hält sie zurück, hält sie im Zaum. Ein Ausbruch aus den Zwängen der Musik hin zur Liebe ist im Kosmos der Protagonistin undenkbar und selbst der Versuch zuletzt auch dem Scheitern verschrieben. Denn die Disziplinierung des Körpers, die ihr die musikalische Ausbildung abverlangt hat, überträgt sie auch auf den sexuellen Bereich und sucht die sexuelle Lust in höchster Disziplin.⁶⁶ Die masochistischen Forderungen Erikas an

⁶⁶ Vgl. Schirrmacher, Musik als (sexueller) Übergriff, S. 8.

Walter Klemmer werden zum Schlüsselpunkt im Machtgefüge. Denn das „Instrumentarium der Quälereien“ (KL, 263) bedeutet keinen Kontrollverlust für die Protagonistin, sondern zielt darauf ab, Klemmer „zum Werkzeug ihrer sadistischen und masochistischen Phantasien“⁶⁷ zu machen und sich zur Herrscherin – nicht zur Beherrschten – aufzuschwingen.⁶⁸ Dass diese masochistischen Handlungen mit musikalischen Begriffen bezeichnet werden („Instrumentarium der Quälereien“ (KL, 263), „Privatorgel“ (KL, 263)), zeigt die Verbindung zwischen der „bedingungslose[n] Unterwerfung unter die Ansprüche der klassischen Musiktradition“⁶⁹ und dem Lustgewinn durch Körperkontrolle.

Die Anmaßung, sexuell über den Mann zu verfügen, und damit eine Position einzunehmen, die Frauen in den Strukturen einer patriarchalen Gesellschaft nicht zusteht, führt am Ende zu einem totalen Kontroll- und Machtverlust durch die Vergewaltigung Klemmers. In der Vergewaltigung zeigt sich schließlich das Scheitern eines Emanzipationsversuchs, „Erika ist unfähig zu beherrschen, ihre ganze Sozialisation hat sie auf Gehorsam und Beherrschtwerden gedrillt.“⁷⁰

5.2 Sexualisierung der Frau

Neben der Ermächtigung über die Frau und dem damit verbundenen Scheitern Erikas Machtbestrebungen kommt der Vergewaltigung auch der Aspekt der Sexualisierung der Frau zu. Erika wird im Augenblick der Vergewaltigung zum Objekt der sexuellen Befriedigung.

Die Leserinnen und Leser folgen dabei einer männlichen Perspektive auf die Frau, die Walter Klemmer verkörpert. Sabine Wilke nutzt zur Analyse dieser Blickperspektive eine aus der Filmanalyse kommende Theorie des männlichen Blicks und wendet diese auf den Roman an. In der Filmtheorie bezeichnet diese eine gewisse Kameraführung, durch die die Zuseherinnen und Zuseher den Blick einer männlichen Perspektive einnehmen. Die Blickperspektive wird in literarischen Werken natürlich ganz anders vermittelt, der Effekt ist aber in beiden Medien sehr ähnlich. Jelinek selbst sagt über diesen männlichen Blick, dass er immer verachtend sei, weil er die Erniedrigung der Frau zu einem Sexualobjekt erziele.⁷¹ Diese Definition des männlichen

⁶⁷ Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 126.

⁶⁸ Vgl. ebda.

⁶⁹ Schirmacher, Ambivalenz, S. 14.

⁷⁰ Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 134.

⁷¹ Vgl. Elfriede Jelinek: Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hrsg.): Frauen & Pornographie. Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 101-103, S. 102. Zitiert nach Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 124.

Blicks bietet auch die Grundlage für den männlichen Blick in der *Klavierspielerin*, der vor allem durch die Figur Walter Klemmer sichtbar gemacht wird:

Er vergleicht ihr Oberteil mit ihrem Unterteil, das vielleicht eine Idee zu dick geraten ist, was er aber im Grunde recht gern hat. Er rechnet das Oben gegen das Unten auf. Oben: wieder eine Idee zu dünn. Unten: hier ist ein Plus zu verbuchen. Ihm gefällt jedoch das Gesamtbild von Erika gut. Er persönlich findet: das Fräulein Kohut ist eine ganz delikate Frau. Wenn sie zudem noch etwas davon, was unten zuviel ist, oben hinaufpatzen würde, dann stimmte es wahrscheinlich. Auch umgekehrt ginge es natürlich, doch das wäre ihm weniger erwünscht. Wenn sie unten etwas weghobelte, könnte es auch recht gut zusammen harmonieren. Aber dann wäre sie wieder zu dünn! Diese kleine Imperfektion macht die Dame Erika für den erwachsenen Schüler erst begehrenswert, weil erreichbarer. Mit dem Bewußtsein ihres körperlichen Ungenügens kann man jede Frau an sich ketten. Außerdem wird diese Frau deutlich älter, und er ist noch jung. (KL, 76-77)

Obwohl diese Textpassage in der dritten Person geschrieben ist, ist es ganz klar, dass die Leserinnen und Leser Klemmers Perspektive folgen und damit gleichzeitig den Körper der Protagonistin inspizieren. Der Blick wird auf das von Klemmer betrachtete Objekt gelenkt, indem die Perspektiven von Lesepublikum und Klemmer zu einer fusioniert werden.⁷² „Wir sehen Erika so wie sie Klemmer sieht.“⁷³ Aus dem Blick Klemmers wird die Klavierlehrerin zu einem Genussobjekt, von dem man sich Gebrauch machen kann.

In den Beziehungsbestrebungen Klemmers wird Erika Kohut immer als Gebrauchsobjekt definiert. Die Beziehung soll dem jungen Mann zum „Einspielen ins Leben“ (KL, 77) nutzen:

Der junge Mann fängt klein an und steigert sich rasch. Einmal muß jeder anfangen. Er wird bald die Anfängerstufe verlassen können, genau wie der Anfänger beim Autofahren sich zuerst ein gebrauchtes Kleinauto kauft und dann, beherrscht er es einmal, auf ein größeres und neues Modell umsteigt. (KL, 77)

Durch den Vergleich zum gebrauchten Kleinauto drückt sich die Entwertung aus, Erika Kohut wird für ihn zu einem „Versuchsmodell“ (KL, 77), von dem er für spätere Beziehungen profitieren möchte. Klemmer ermächtigt sich seiner Klavierlehrerin hier bereits in Gedanken, er reduziert sie auf das Körperliche und macht sich dieses in seinen lustvollen Phantasien zu eigen.

⁷² Vgl. Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 125.

⁷³ Ebda.

Klemmer reproduziert dabei Jelineks Verständnis des männlichen Blicks und entlarvt die Mechanismen der patriarchalischen Gesellschaft.⁷⁴

Der Inhalt des Briefes wird den Leserinnen und Lesern ebenso aus der Perspektive Klemmers vermittelt, der die masochistischen Forderungen zunächst für einen Witz hält. Mit dem Weiterlesen des Briefes durchläuft das Lesepublikum die Entwicklung, die in Walter Klemmer angetoßen wird. Als dieser den Brief schließlich ernst nimmt und in ihm den Herrschaftsanspruch Erikas erkennt, wird ihm bewusst, dass die Beugung die „totale Vereinnahmung der Frau durch ihn tatsächlich verhindern würde“⁷⁵. Im Schein der „äußersten Erniedrigung“⁷⁶ würde die Frau über den Mann triumphieren. Aus Wut darüber, dass er so nie über Erika verfügen könne, macht sich Walter Klemmer Erika in der Vergewaltigung wirklich zum „Mittel zum Zweck“⁷⁷. Der Versuch Erikas, die Macht zu übernehmen, wird gewaltvoll niedergeschlagen:

Zwecks Weiterkommens in Leben und Gefühlen muß die Frau vernichtet werden, die über ihn sogar gelacht hat, zu Zeiten, da sie noch leicht triumphierte! Sie hat ihm Fesselung, Knebelung, Vergewaltigung zugetraut und zugemutet, jetzt erhält sie, was sie verdient. [...] Erika krümmt sich ein wenig blutend embryonal zusammen, und das Zerstörungswerk schreitet fort. (KL, 321)

Klemmer wird durch diese Vergewaltigung zum Sinnbild der patriarchalen Machtstrukturen, die die Frau zuerst auf den weiblichen Körper als Sexobjekt reduzieren und sie schließlich ganz zerstören. In dieser Gesellschaft hat die Frau keinen Platz und jeder Versuch, sich diesen zu schaffen, wird gewaltvoll zerschlagen.

6 Unmöglichkeit der Weiblichkeit

Wie Susanne Hochreiter ganz richtig anmerkt, kann Erika, der Logik des Texts folgend, nicht als gescheiterte Figur im herkömmlichen Sinngelesen werden, da die patriarchalen Strukturen

⁷⁴ Vgl. Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 126.

⁷⁵ Ebda, S. 128.

⁷⁶ Ebda.

⁷⁷ Ebda, S. 129.

die Subjektwerdung – ob als Künstlerin oder als Frau – unmöglich machen.⁷⁸ Das Ende ist also bereits durch die im Roman entfalteten Strukturen vorausbestimmt.

In einem Interview mit Elfriede Jelinek aus dem Jahr 1986 wird die Autorin in Bezug auf die *Klavierspielerin* gefragt, ob den Betroffenen von Unterdrückung nicht durch ein positives Gegenbild mehr geholfen wäre, wenn sie durch ihr Schreiben zeigen würde, wie sie diese Unterdrückung abgeschüttelt hat. Jelinek antwortet darauf nur: „Ich hab‘ sie nie abschütteln können.“⁷⁹ Ihre Literatur entstehe aus einem „Schub der Wut und des Zorns heraus“⁸⁰, was sich auch in ihrer Figurenkonzeption abzeichnet. In dem Interview wird deutlich, dass es für Erika Kohut nicht nur in der Welt der Musik, die Jelinek zeichnet, sondern auch in Jelineks Schreiben keine Emanzipation der Frau geben kann.

Ich möchte in diesem Kapitel dennoch dieses vorbestimmte Scheitern beleuchten, das in der *Klavierspielerin* gedoppelt aufgebaut wird – einmal als das Scheitern einer Musikerin und einmal als das Scheitern einer Frau.

6.1 Scheiternde Pianistin

Das musikalische Scheitern wird bereits mit dem Titel des Romans vorweggenommen, denn der Protagonistin Erika Kohut wird damit keine etablierte Berufsbezeichnung zugestanden.⁸¹ Die Karriere als weltberühmte Pianistin, die sich die Mutter für ihre Tochter ausmalt, scheint also von Beginn an aussichtslos. Der Titel *Die Klavierspielerin* und die Beschreibungen Erikas als musikalisches Genie, in denen die Erzählperspektive den Sichtpunkt der Mutter einnimmt, stehen einander gegenüber. Erika wird von der Mutter zu einem Genie erhoben, das Kind mit diesem Genieglauben indoktriniert. Fast in komischer Art und Weise werden die Außenmeinungen in die Lobeshymnen aus der Perspektive der Mutter eingebunden:

Erika ist ein Genie, was die Betätigung des Klaviers betrifft, nur wurde sie noch nicht richtig entdeckt. Sonst wäre Erika längst, einem Kometen gleich, über den

⁷⁸ Vgl. Susanne Hochreiter: Die „Lust“ in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane „Die Klavierspielerin“ und „Lust“. <https://jelinektabu.univie.ac.at/moral/sexualitaet/susanne-hochreiter/> [20.07.2022] (= TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek).

⁷⁹ N.N.: Elfriede Jelinek. Interview vom 15. August 1986. <http://www.von-bitter.de/interviews/> [21.07.2022].

⁸⁰ Ebda.

⁸¹ Vgl. Schirmacher, Ambivalenz, S. 13.

Bergen hochgestiegen. Die Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen.
(KL, 31)

Das Bild des Genies als übermenschliches Phänomen, das das Göttliche selbst übertrifft, legt einen ironischen Blick auf die Idee des Genies im Musikumfeld, jedoch auch auf die angestrebte Musikerinnenkarriere der Protagonistin, die zwar von den „einfachen Menschen“ (KL, 32), nicht aber von den „Fachleute[n]“ (KL, 32) gelobt wird.

Der Weg zur berühmten Pianistin wird im Text nicht nur ironisch kommentiert, sondern auch auf der Textoberfläche zerschlagen:

Vergebens streckt Erika ihre Arme dem Schicksal entgegen, doch das Schicksal macht keine Pianistin aus ihr. Erika wird als Hobelspan zu Boden geschleudert. Erika weiß nicht, wie ihr geschieht, denn so gut wie die Großen ist sie schon lange. Dann versagt Erika einmal bei einem wichtigen Abschlußkonzert der Musikakademie völlig, sie versagt vor den versammelten Angehörigen ihrer Konkurrenten und vor ihrer einzeln angetretenen Mutter, die ihr letztes Geld für Erikas Konzerttoilette ausgegeben hat. (KL, 33)

Die Karriere ist mit einem Fehler unerreichbar geworden, denn die „große Chance ist nicht genützt worden und kommt nie mehr zurück.“ (KL, 33) Die vorwurfsvolle Haltung der Mutter wird bereits durch die Anspielung auf die Kosten des Konzerts angedeutet, die Begriffe „Schimpf“ (KL, 33) und „Schande“ (KL, 33) zeigen diese dann in einer gewaltvollen Ausprägung.

Als Musikerin scheitert Erika auf dem ihr aufgezwungenen Weg zur Meisterpianistin, der in der Ausübung des Lehrberufs endet. „Statt einzigartig wird sie in die Masse zurückgeworfen, sie ist austauschbar und bleibt Objekt, kann nie Subjekt werden.“⁸²

Das musikalische Scheitern wird jedoch auch auf einer anderen Ebene ausgespielt. Das Klavierspielen wird im Titel bereits weiblich gegendert und hebt sich damit von dem männlichen Bild des Musikgenies ab. Erika bestätigt damit die weiblichen Genderrollen und scheitert daran, die weibliche Reproduktionsrolle als Musikerin hinter sich zu lassen.⁸³

⁸² Gürtler, Elfriede Jelinek und die Musikerinnen, S. 177.

⁸³ Vgl. Schirmacher, Ambivalenz, S. 13.

Das Scheitern zeigt sich hier in zwei ganz verschiedenen Ausprägungen. Im ersten Fall ist es das Scheitern einer Karriere, die mit einem gesellschaftlichen Status einhergeht. Wenn Erika vor dem Klavier sitzt und auf ihre „längst endgültig begrabene Pianistinnenkarriere“ (KL, 8) eindrischt, wird das Scheitern greifbar. Das zweite Scheitern setzt vielmehr am Diskurs an, ob denn in einer Welt, wo das Genie nur als Mann existieren kann, von Scheitern gesprochen werden kann.

6.2 Scheiternde Frau

Das Motiv der scheiternden Musikerin wird am Ende des Romans zum Scheitern des Weiblichen in Personifizierung Erikas ausgebaut. Für Erika gibt es nach der Vergewaltigung, die „im Kern Vernichtung“ (KL, 325) bedeutet hat, nur zwei Möglichkeiten: „In der Küche steckt die Tochter ungesehen ein scharfes Messer in die Handtasche. [...] Die Tochter weiß noch nicht, ob sie einen Mord begehen wird oder sich dem Mann lieber küssend zu Füßen werfen.“ (KL, 330) Beide dieser Möglichkeiten setzen eine zerstörte Frau voraus, die sich entweder der Zerstörung anderer oder der eigenen Unterdrückung hingibt.

Erika geht zuletzt weder den einen noch den anderen Weg, „sondern sie fügt sich selbst in bewährter Manier einen Schnitt zu und veräußert somit die ganze Gewalt des Frauenhassen, wie sie von Walter Klemmer verkörpert wurde“⁸⁴.

Als Erika Klemmer aus der Ferne beobachtet und sieht, dass er nach der Vergewaltigung unverändert wirkt, wünscht sich Erika, das Messer solle „ihr ins Herz fahren und sich dort drehen!“ (KL, 335) Der Unterschied zwischen Mann und Frau wird in diesem Abschnitt des Buches besonders deutlich: Klemmer wird von der Sonne angestrahlt, „Licht umfängt ihn.“ (KL, 334) Das Männliche wird mit Leben versehen, Erika hingegen wird als zerstörte Frau inszeniert, die sich den eigenen Tod ersehnt. Und selbst dieser bleibt ihr verwehrt. Die zirkuläre Struktur des Textes bringt die Protagonistin an ihren Anfangsort zurück, „[d]enn am Schluss befindet sich Erika – wie schon am Anfang – auf dem Heimweg zur Wohnung ihrer Mutter.“⁸⁵ Blickt man am Ende auf den Roman zurück, kann kaum eine Entwicklung der Protagonistin wahrgenommen werden, alle Versuche der Emanzipation sind im Sand verlaufen. Jelinek erschafft mit

⁸⁴ Wilke, Analyse des ›bösen Blicks‹, S. 135.

⁸⁵ Tacke, Die Klavierspielerin, S. 95.

Erika Kohut eine „Heldin, deren Ich kaum zur Ausbildung gelangt und die ihrem seelischen Ab- und Untergrund ausgeliefert bleibt“⁸⁶.

Mit der Rückkehr zur Mutter und dem gescheiterten Selbstmord gibt sie ihre Emanzipation auf und zeigt auch deren Unmöglichkeit. Eine Frau kann weder über ihren eigenen Körper entscheiden noch sich von den unterdrückenden Strukturen, die sie umgeben, ablösen. Die vorherrschenden gesellschaftlichen Machtstrukturen verhindern die Emanzipation Erikas. Am Ende wendet Erika Kohut die Aggression gegen Walter Klemmer gegen sich selbst, sie sticht sich das Messer in die Schulter, kehrt zur Mutter zurück und gibt damit endgültig ihren Anspruch auf ein eigenes Leben auf.⁸⁷

Das Ende legt Jelinek mit einem intertextuellen Bezug zum Ende von Kafkas *Der Proceß* an, in dem K zum Opfer werden kann.⁸⁸ Erika Kohut wird diese Opferrolle nicht zugestanden⁸⁹, die Wunde ist „[h]armlos“ (KL, 335), wirkt fast nicht erwähnenswert, Erika bekommt als Figur kein großes Ende, sondern nur ein weiteres unauffälliges und unbedeutendes Scheitern. Jelinek stellt mit diesem Ende eine Gegenwart dar, in der es für Frauen keinen Ausweg gibt und genau das ist es, was Erika Kohut als Figur zu erzählen vermag.

7 Resümee

Das Gewaltpotenzial der Musik als künstlerische Disziplin liegt einerseits in ihrem eigenen Wertesystem und ihrer akustischen Qualität, andererseits aber auch in ihrer historischen Entwicklung hin zum Vorbild aller Künste begründet. Die musikalische Ausbildung bildet mit ihrer hohen Konkurrenz und dem immensen Leistungsdruck einen Nährboden für Gewalt. Durch die Idealisierung der Musik als transzendierende Kunst und der damit einhergehenden Trennung von (weiblichem) Körper und Genie erzeugt die Musik jedoch auch selbst gewaltvolle Strukturen, die die Unmöglichkeit von Weiblichkeit in der Musik bedingen. Die Frau kann daher – wie an der Klavierlehrerin Erika Kohut gezeigt wird – nicht über die weiblich besetzte

⁸⁶ Dagmar von Hoff: Textualität und Visualität. Elfriede Jelineks Roman und Michael Hanekes gleichnamiger Film »Die Klavierspielerin«. In: Jürgen E. Müller (Hrsg.): Media. Encounters and Media Theories. Münster: Nodus Publikationen 2008, S. 185-199. Zitiert nach Tacke, Die Klavierspielerin, S. 95.

⁸⁷ Vgl. Christa Gürtler: Neue Bärte auch für Frauen? Tendenzen der zeitgenössischen Literatur von Frauen. In: Friedbert Aspöckl (Hrsg.): Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993, S. 169-184, S. 181.

⁸⁸ Vgl. Fricke, Selbstverletzendes Verhalten, S. 75.

⁸⁹ Vgl. Janz, Jelinek, S. 82.

Reproduktionsrolle als Musikerin hinausschreiten. Die enge Beziehung zwischen Musik und Gewalt wird auf sprachlicher Ebene immer wieder hervorgehoben. Jelinek macht Instrumente mit sprachlichen Bezügen zu „Waffen“ (KL, 19), den Klang zu „Giftgas“ (KL, 31) und das Musizieren zu einem „schmerzenden“ (KL, 42) Akt und stellt das Gewaltpotenzial der Musik dadurch in dem Roman aus.

Die Musik wird in Jelineks *Klavierspielerin* aber nicht nur unter dem Gesichtspunkt des Gewaltpotenzials beleuchtet, sondern auch als Instrument der Unterdrückung abgehandelt. In der toxischen Beziehung zwischen Mutter und Tochter tritt die Musik als Bindeglied zwischen die beiden Figuren. Über die Musik kann die Mutter Erika beherrschen und an sich ketten. Die Musik wird zu Erikas „Geschirr“ (KL, 32), in das sie von der Mutter eingezwängt wird und das sie auch dann begrenzt, wenn es die Mutter nicht vermag. Als Preis für den Traum einer musikalischen Karriere fordert die Mutter Erikas Leben (vgl. KL 32) und verhindert somit, dass ein Bezug zum eigenen Körper und zur eigenen Sexualität aufgebaut werden kann. Die vereinnahmende Position der Musik führt schließlich zur masochistischen Zerstörung des eigenen Körpers, der Erika wie ein Fremdkörper erscheint.

Das selbstverletzende Verhalten ist für Erika das Moment der Selbstbestimmung. Die Subjektwerdung, die ihr von den männlichen Machtstrukturen der Musik verwehrt wird, ist für sie nur in der Aggression gegen den eigenen, weiblichen Körper möglich und zeigt somit den emanzipatorischen Willen der Protagonistin. Die Verletzung des eigenen Körpers weist aber gleichzeitig auch darauf hin, dass die Weiblichkeit in den vorherrschenden Gesellschaftsstrukturen nicht bestehen kann und in Zerstörung enden muss. Die tatsächliche Zerstörung der Weiblichkeit findet in der Szene der Vergewaltigung statt. Das Männliche, für das Klemmer steht, ermächtigt sich in dieser Szene sowohl der Musik in Form seiner Klavierlehrerin als auch der Weiblichkeit in Erikas Person und zerschlägt damit jegliche Emanzipationsversuche Erikas. Jelinek durchwebt den gesamten Roman mit Fäden der Unterdrückung der Frau und der Ermächtigung über das Weibliche, hier werden diese Machtstrukturen des Patriarchats ganz konkret und greifbar. Das Patriarchat wird in der Figur Walter Klemmer sichtbar, der sich der Frau gewaltsam bedient und sie dadurch zum Sinnbild der geschundenen Künstlerin und der geschundenen Frau macht.

Am Ende des Romans steht ein Scheitern im doppelten Sinne. Das musikalische Scheitern baut sich aus einer gescheiterten Pianistinnenkarriere einerseits und dem Scheitern einer weiblichen

Musikerin in einem System, das nur den Mann als Genie anerkennt, andererseits auf. Das Scheitern der Frau ist weitaus komplexer – Die verhinderte Entwicklung weiblicher Sexualität, das fehlende Bewusstsein sowie die Empfindungslosigkeit für den eigenen Körper und die darauf aufbauende Suche nach Lustgewinn in der totalen Kontrolle des Körpers führen letztlich zur Vergewaltigung der Protagonistin. Die zuletzt erhoffte Emanzipation durch die Wendung der Aggression gegen Klemmer oder den Aufstieg zur scheiternden Heldin durch den Selbstmord bleibt aus, Erika fügt sich selbst eine unbedeutende Verletzung zu und geht zurück an den Anfangspunkt des Romans, die gemeinsame Wohnung mit der Mutter. Jelinek zeichnet mit Erika Kohut eine Figur ohne Entwicklung, die die Emanzipation in einem patriarchalen System zwar versucht, letztlich aber an ihr zugrunde geht und damit nicht die Geschichte eines Einzelschicksals transportiert, sondern eine Gegenwart zeigt, in denen es für Frauen keinen anderen Weg als das Scheitern gibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Hrsg. von Albrecht Schöne. 2. Aufl. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2017.

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. 50. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2021.

Sekundärliteratur

Cornejo, Renata: Durch den Körper „sprechen“. Der anerzogene Masochismus in Die Klavierspielerin von Elfriede Jelinek. In: Knafl, Arnulf; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Wien: Praesens 2009, S. 121-131.

Fricke, Hannes: Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30, S. 50–81 (2000). <https://doi.org/10.1007/BF03379233> [17.07.2022].

Gellrich, Martin: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Pütz, Werner (Hrsg.): Musik und Körper. Essen: Die Blaue Eule 1990, S. 107-138. URN: urn:nbn:de:0111-opus-92685 - DOI: 10.25656/01:9268 [27.07.2022].

Gürtler, Christa: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Kopriva, Roman (Hrsg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens Verlag 2005, S. 169-184.

Gürtler, Christa: Neue Bärte auch für Frauen? Tendenzen der zeitgenössischen Literatur von Frauen. In: Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993, S. 169-184.

- Gürtler, Christa; Mertens, Moira: Frauenbilder. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 272-276.
- Hoff, Dagmar von: Textualität und Visualität. Elfriede Jelineks Roman und Michael Haneke gleichnamiger Film »Die Klavierspielerin«. In: Müller, Jürgen E. (Hrsg.): Media. Encounters and Media Theories. Münster: Nodus Publikationen 2008, S. 185-199.
- Jabusch, Hans-Christian; Altenmüller, Eckart: Psychologische und neurobiologische Aspekte beim Musizieren - Konsequenzen fürs Üben. In: Hiekel, Jörn Peter; Lessing, Wolfgang (Hrsg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen. Bielefeld: transcript 2014, S. 61-84.
- Janke, Pia: Jelinek und die Musik. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/das-projekt/pia-janke/> [17.07.2022] (= Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: J.B. Metzler 1995.
- Jelinek, Elfriede: Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hrsg.): Frauen & Pornographie. Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 101-103.
- Jelinek, Elfriede: Die Komponistin. In: Emma 6/1987, S. 33–36.
- N.N.: Elfriede Jelinek. Interview vom 15. August 1986. <http://www.von-bitter.de/interviews/> [21.07.2022].
- Scheurer, Kyra: Eine Frau, ein Film, ein Roman. Michael Haneke filmische Adaption von Elfriede Jelineks Roman »Die Klavierspielerin«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Elfriede Jelinek. TEXT+KRITIK 117 (2007). 3. Aufl. München: Richard Boorberg Verlag, S. 85-95.
- Schirrmacher, Beate: Ambivalenz verspüren. Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin und Anthony Burgess's A Clockwork Orange. In: von Hoff, Dagmar; Jirkus, Brigitte; Wetenkamp, Lena (Hrsg.): Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur. Berlin: Peter Lang Publishing Group 2018 (=Signaturen der Gewalt), S. 125-143. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-80865> [18.07.2022].

- Schirrmacher, Beate: Musik als (sexueller) Übergriff. Gewalt und Musik in *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek. <https://jelinetz.com/2014/06/23/beate-schirrmacher-musik-als-sexueller-ubergriff-der-zusammenhang-von-gewalt-und-musik-in-texten-von-elfriede-jelinek/> [16.07.2022].
- Schütz, Volker: Aber was ist der Künstler? Zur Problematik der künstlerischen Ausbildung. In: Meierott, Lenz; Stahmer, Klaus Hinrich (Hrsg.): Musik und Hochschule: 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 95-114.
- Svandrlík, Rita: Patriarchale Strukturen. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 267-271.
- Tacke, Alexandra: Die Klavierspielerin. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 95-101.
- Wilke, Sabine: »Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung«: Eine Analyse des »bösen Blicks« in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: *Modern Austrian Literature* 26/1 (1993), S. 115–144.



Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden
Matrikelnummer: 01622318
Zuname: HIEBLER
Vorname(n): ALEXANDRA
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817): UA 066 817

Erklärung
<p>Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.</p>
<div>Datum01. 08. 2022</div> <div>Unterschrift der / des StudierendenAlexandra Hiebler</div>