



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spielend in den Untergang“

Das Motiv der KlavierspielerInnen in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Romane *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *Der Untergeher* von Thomas Bernhard

Verfasser

Gerhard Prügger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Ich danke meiner ganzen Familie. Meinen Eltern für mein Leben und meinen Freunden dafür, dass es sich auch lohnt. Meiner Mutter danke ich für ihre vorbildliche Haltung und den Mut durchzuhalten und weiterzumachen, weil Verzweiflung nichts verändert.

Besonderer Dank gebührt meiner Schwester und guten Freundin, Jetti.

Ohne deine tägliche Unterstützung hätte ich es nicht geschafft, Danke liebe Tante.

Mischa danke ich für den Zuspruch, Sicherheiten aufzugeben um ein Studium anzufangen,

Florian und Dimitrios für ihre tapfere Begleitung in den letzten Stunden desselben.

Matthias Lucas und Martin danke ich für ihre moralische Unterstützung aus der Ferne, Peter

und Dominik für die vielen Tassen Kaffee vor Ort. Surele Firas gilt Dank für die spontane

Krisenbewältigung und meinem Bruder Niel für die Ablenkung und Bestechung.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Mag. Dr. Heidi Lexe für ihren Zuspruch,

Univ.-Prof. Dr. Anna Spacek und Univ.-Prof. Dr. Doris Ingrisch für ihre fachliche

Unterstützung und Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die Betreuung dieser Arbeit.

Danke.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	3
1.1. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit	3
1.2. Aufbau der Arbeit	4
2. Motivgeschichte – Herleitung des Motivs	7
2.1. Stoff, Thema und Motiv	8
2.1.1. Stoff	8
2.1.2. Thema	11
2.1.3. Motiv und Zug	12
2.2. Herleitung des Motivs	20
2.2.1. Verwandte und verknüpfte Motive, Themen und Züge	20
2.2.2. Genie und Künstler	26
2.2.3. MusikerInnen und reproduzierende KünstlerInnen	28
2.3. Das Motiv der KlavierspielerInnen	31
3. Analytischer Teil	35
3.1. Sexualität	39
3.1.1. Inzest.....	46
3.1.2. Gender, Sexualität und sexuelle Identität	53
3.1.3. Sadomasochismus.....	60
3.2. Isolation	65
3.2.1. Zwischenmenschliche Beziehungen	68
3.2.2. Familie	73
3.2.3. Gesellschaft und Natur	76
3.3. Macht	81
3.3.1. Kunst.....	82
3.3.2. Gewalt und sexuelle Gewalt	86
3.3.3. Wahnsinn	90
3.4. Tod	93
3.4.1. Krankheit	93
3.4.2. Mord und Selbstmord	95
3.4.3. Natürlicher Tod.....	98
4. Fazit und Forschungsausblick	101
5. Literaturverzeichnis	105
5.1. Primärliteratur	105
5.2. Sekundärliteratur	105
5.2.1. Selbständige Werke	105
5.2.2. Unselbständige Werke	108
5.3. Siglenverzeichnis	112
6. Anhang	113
6.1. Abstract	113
6.2. Lebenslauf	114

1. Einführung

1.1. Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit

In der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts lässt sich, angefangen mit Arthur Schnitzlers *Das weite Land* (1911), immer wieder die Figur des Klavierspielers, der Klavierspielerin ausmachen, die, in Haupt- und Nebenhandlungen, stets ähnlich besetzt wird und damit handlungsauslösende Eigenschaften innehat. Diese Figuren werden in ihrer Darstellung wiederum mit den gleichen Attributen wie Disziplin, Kontrolle, Wahnsinn, Gewalt, Sexualität, Tod bzw. Suizid versehen. Somit liegt nahe, dass diese Figuren mehr als nur einen additiven und charakterisierenden Zug in diesen Texten darstellen.

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist also, ob sich diese Figur des Klavierspielers, der Klavierspielerin, die in der Sekundärliteratur zu den betreffenden Texten als unterschiedliche Motive oder Themen gewertet werden, wie etwa als KünstlerInnen-Motiv oder Isolation, als eigenständiges Motiv, also als tradierbare, selbstständige Inhaltseinheit eines Textes mit speziellen Funktionen, feststellen lässt, und wie sich dieses Motiv zusammensetzt. Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist somit das Motiv der KlavierspielerInnen in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Thomas Bernhards *Der Untergeher*.

Dementsprechend werden für die Arbeit folgende Fragen relevant: Können diese Figuren als vollwertiges Motiv gelten oder sind sie nur schmückende Randelemente? Kann, anhand einer Analyse der ihnen zuschreibbaren Charakteristika, ein Profil für ein eigenständiges Motiv erstellt werden? Nach welchen Kriterien können diese Figuren überhaupt als Motiv gelten und welche Funktion haben sie? Ist die *Amour fou* in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* Hauptmotiv oder Thema des Romans und ist die Figurenkonzeption nur Zufall? Stellt die Figur des Wertheimers in Thomas Bernhards *Untergeher* nur einen weiteren typischen Menschenfeind bernhardscher Prägung dar? Ist es Zufall, dass die meisten Protagonisten in diesen Werken KlavierspielerInnen sind, oder bedienen sich Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek in der Figurenkonzeption an einem bestehenden, wenn auch noch nicht untersuchten, Typen-Motiv?

Ich verwende in dieser Arbeit bewusst die Bezeichnung KlavierspielerInnen synonym für alle anderen Bezeichnungen wie PianistInnen, VirtuosInnen, KlavierkünstlerInnen, Klaviervirtuo-

sInnen usw. um den Motivcharakter klarer zu betonen. Allerdings ist nicht jede Person, die Klavier spielt, automatisch KlavierspielerIn im Sinne des analysierten Motivs, wie hier später noch gezeigt wird. Ist ein Klavier, Klaviermusik oder die bloße Erwähnung von KlavierspielerInnen Teil einer Handlung, sei es im Hintergrund, als KonzertbesucherIn, eingeschriebener Soundtrack, kann das, obwohl dadurch vermutlich auf einzelne Eigenschaften des Motivs verwiesen wird, nicht Gegenstand dieser Arbeit sein und muss leider ausgeklammert werden. Um den Anforderungen des propagierten Motivs standzuhalten, müssen bestimmte Charakteristika erfüllt sein, die später noch genauer ausgeführt werden.

1.2. Aufbau der Arbeit

Der erste Teil der Arbeit beinhaltet neben einer notwendigen Begriffsklärung bezüglich Stoff, Thema und Motiv auch einen Überblick über verwandte und verknüpfte Motive und Themen, um dadurch ein Profil für das Motiv der KlavierspielerInnen erstellen zu können.

Der zweite, analytische Teil wendet dieses erarbeitete Profil mittels der erarbeiteten Züge und Charakteristika an den beiden Primärtexten an. Ziel ist, das Motiv in den ausgewählten Texten figurenbezogen als handlungsaktives und -relevantes Typen-Motiv in Haupt- oder Nebenstellung nachzuweisen und mögliche Rückschlüsse auf die Ausgestaltung des Motivs zu ermöglichen.

Die Analyse folgt in der Methodik den gängigen Praxen in der Motivforschung, allen voran der Intertextualität, weil Motive per se als intertextuell aufgefasst werden müssen. Im Zusammenhang mit Motivforschung verwendete Begriffe folgen, wenn nicht im entsprechenden Teil der Theorie anders geklärt, denen der MotivforscherInnen Elisabeth Frenzel¹ sowie Horst und Ingrid Daemmrich.² Begriffe aus Musikgeschichte und Musikwissenschaft, so sie relevant für einzelne Gebiete der Analyse oder für die Motivgeschichte sind, folgen den Definiti-

¹Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarbeitete und ergänzte Aufl. Stuttgart: Kröner 2008.

²Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: Francke Verlag 1995. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8034: Grosse Reihe)

onen von *Wien Musikgeschichte*³ bzw. dem *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*.⁴

An dieser Stelle sei betont, dass weder eine sprachliche Auseinandersetzung in Bezug auf Musikalität der Sprache oder Sprachcharakter der Musik Gegenstand dieser Arbeit sein können. Es kommt zwar in der Sekundärliteratur immer wieder zu thematischen Überschneidungen der Forschungsgebiete sowohl aus literaturwissenschaftlicher wie auch musiktheoretischer Sicht⁵; diese Bereiche sind zwar in Bezug auf Figurenkonzeption und Ausgestaltung des Motivs der KlavierspielerInnen von Interesse, eine Miteinbeziehung dieser Aspekte in die Analyse würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen; aus demselben Grund kann in der Analyse nicht auf den Aspekt des Übertritts eines Motivs in eine andere Gattung eingegangen werden.

Spezifische Begriffe aus anderen Disziplinen, die, soweit sie für diese Arbeit relevant und unvermeidlich sind, folgen Definitionen von grundlegenden und anerkannten Standardwerken der jeweiligen Disziplin und werden in den jeweiligen Kapiteln angeführt.

³ Vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.; Kretschmer, Helmut (Hg.): *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien: Lit Verlag 2001 (Geschichte der Stadt Wien; Band 7)

⁴ Vgl. La Motte-Haber, Helga de (Hg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. 6 Bände. Laaber: Laaber-Verlag 2004-2010.

⁵ Für eine Behandlung der Verbindung zwischen Musik und Sprache aus musiktheoretischer Sicht vgl.: La Motte-Haber, Helga de; Schwab-Felisch, Oliver (Hg.): *Musiktheorie*. Laaber: Laaber-Verlag 2005. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft; Band 2) S. 91-138.

2. Motivgeschichte – Herleitung des Motivs

In diesem Abschnitt soll der theoretische Hintergrund zur Erfassung des Motivs der KlavierspielerInnen erarbeitet werden. Ziel ist es, eine theoretische Basis zu finden, um Ab- und Herleitung des Motivs sowie mögliche Verwandtschaftsverhältnisse und Verknüpfungen zwischen Stoffen, Themen und Motiven aufzuzeigen. Dadurch soll ein Profil für das Motiv der KlavierspielerInnen erstellt werden, das es ermöglichen soll, anhand ausgewählter Charakteristika eine Analyse der Primärtexte auszuführen.

Dem vorangestellt ist eine notwendige Auseinandersetzung und Abgrenzung des Motivbegriffs gegen die Begriffe Stoff und Thema, wegen der in der Forschungsliteratur immer wieder angesprochenen Vielschichtigkeit sowie Funktion und Überschneidungen der einzelnen Begriffe. Die Problematik der Begriffsdefinition scheint immer wieder in der Sekundärliteratur auf und wird meistens schon in den ersten Sätzen der Beiträge über Motive oder Motivforschung angesprochen. Die Definitionen der Begriffe variieren sowohl diachron in der Entwicklung der Motivforschung als auch synchron in den verschiedenen angrenzenden Forschungsgebieten wie der Märchen- und Mythenforschung und literaturwissenschaftlichen Theorien. Die Art der Beschreibung und Klassifikation von Motiven ist ebenso strittig. Während für einige Motive schon Einträge und Profile existieren, die lexikalisch erfasst sind, sind andere noch nicht genügend erforscht. Auch ob und wie diese Klassifikation zu bewerkstelligen ist und wie zielführend dieses Vorgehen ist, stellt ein immer wieder diskutiertes Problem der Motivforschung dar. Das Hauptproblem bleibt aber die Abgrenzung der Begriffe Stoff, Thema und Motiv, speziell auch für diese Arbeit, weil auch die Untersuchungen in der Sekundärliteratur zu den beiden Primärtexten von unterschiedlichen Definitionen dieser Begriffe ausgehen. Deshalb wird in diesem Kapitel ein Überblick über den Stand der Forschung und die verschiedenen Strömungen in der Motivforschung gegeben und eine Abgrenzung der Begriffe erarbeitet. Besonders klar lassen sich diese verschiedenen Positionen anhand der jeweiligen Beiträge renommierter LiteraturwissenschaftlerInnen und MotivforscherInnen in den verschiedenen Auflagen des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* ablesen.⁶

⁶ Für grundlegende Sekundärliteratur zur Geschichte der Stoff- und Motivforschung vgl.: Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Viertes Band: Sl-Z. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. 2. Auflage. Neu bearb. und unter red. Mitarbeit von Dorothea Kanzog. Hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1984. S. 213-228. S. 224-227.; Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963. (Sammlung Metzler; Band 28: Realienbücher für Germanisten: Abt. E, Poetik.); Frenzel, Elisabeth: Neuansätze in einem alten Forschungszweig: Zwei Jahrzehnte Stoff-, Motiv- und Themenforschung. In: *Anglia*

2.1. Stoff, Thema und Motiv

2.1.1. Stoff

Schon Paul Merker bemerkt 1928 in seinem Beitrag in der ersten Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* die fehlende begriffliche Klarheit von Stoff und Motiv. „Im einzelnen aber herrscht Unklarheit, indem die Begriffe und Worte Problem, Inhalt, Fabel, Motiv vielfach ganz oder teilweise identisch mit dem Worte Stoff gebraucht werden.“⁷ Diese Unklarheit besteht auch einige Jahre später noch. Stoff wird in der letzten Ausgabe des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* von 2003 als „Material für die Handlung eines literarischen Werks“ definiert.⁸ Der Begriff meint dort eine konkrete Materialgrundlage für die Handlung erzählender und dramatischer Literatur, die durch bestimmte Figurenkonstellationen und Handlungszüge geprägt ist. Diese Grundlagen können historische Ereignisse im Zusammenhang mit der Biographie herausragender Persönlichkeiten sein, an bestimmte Figuren gebundenes Geschehen aus religiöser, mythologischer oder literarischer Tradition, sowie Märchen und Sagenüberlieferungen und literarisch verwertbare Ereignisse aus anderen Quellen, die sich künstlerischer Bearbeitung anbieten.⁹ Für Josef Körner ist Stoff noch gleichbedeutend mit der Gefühlswelt der DichterInnen und Ausdruck ihrer Gefühle, Erfahrungen und Erlebnisse.¹⁰ Die Auswahl eines bestimmten Stoffes werde durch den „bedeutsamen Faktor“ des Motivs bestimmt, das Motiv, das „ideebeseelte Stoffelement“, sei zwar selbst nur eine Funktion des Erlebnisses, motiviere DichterInnen aber überhaupt erst zum künstlerischen Werk. Er warnt vor einem aus heutiger Sicht intertextuellen Forschungsansatz in Bezug auf Stoffe in der Werkanalyse, da er meint, es sei unmöglich nachzuvollziehen, welche Bücher und Texte aus welchem Bestand die DichterInnen jemals gelesen haben und die Forschung so in Willkür ausarte. Es wäre schließlich nicht möglich, alles zu erforschen, was den AutorIn-

111/1-2 (1993) S. 97-117.; Drux, Rudolf: Motivgeschichte. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S. 641-643.

⁷ Merker, Paul: Stoff. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Dritter Band: Rahmenerzählung-Zwischenakt. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Stammer unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co 1928/1929. S. 305-310. S. 305.

⁸ Vgl. Schulz, Armin: Stoff. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 521-522.

⁹ Vgl. Ebenda.

¹⁰ Vgl. Körner, Josef: Motiv. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Zweiter Band: Jambus-Quatrain. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Stammer unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: Walter de Gruyter 1926/1928. S. 412-414. S. 413.

nen jemals aus Büchern, Menschen und Ereignissen ihrer Umwelt je zugekommen sei.¹¹ Allerdings hält er es für sinnvoll, die aufscheinenden Motive zu katalogisieren, weil sich Stoffwahl und Stoffe seiner Meinung nach aus den Motiven, im Sinne einer Motivation der DichterInnen zur Kunst, ergeben und dadurch Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der Dichter zulassen würden.

Elisabeth Frenzel, die wohl bekannteste deutschsprachige Motivforscherin des 20. Jahrhunderts, definiert den Begriff entsprechend seiner außerliterarischen Herkunft als stoffliche Substanz, die aus allen Wirklichkeitselementen der Umwelt, mythologischer und geschichtlicher Überlieferung, aber auch in der Imagination der AutorInnen gefunden werden kann.¹² Erst in der Bearbeitung durch die KünstlerInnen werden diese separat existierenden Elemente zu einem Strukturelement von Dichtung, das dem intendierten Gehalt und seinen Formprinzipien angepasst wird. Sie verwirft den von Körner übernommenen psychoanalytischen und biographischen Forschungsansatz nicht nur, weil er ihrer Meinung nach zu kurz greife, sondern auch, weil er zu eng gefasst sei. Dieser Ansatz könne ihrer Meinung nach nur zu Fehlschlüssen führen und sei bezüglich der frühzeitlichen Volksdichtung nicht anzuwenden, da nicht genug über die Verfasserpersönlichkeiten bekannt wäre, um Rückschlüsse zuzulassen.¹³ „Ob der Autor seinen Stoff findet oder erfindet, ist für Größe und Einmaligkeit eines Werkes nicht entscheidend, die Leistung liegt im Wie, nicht im Was.“¹⁴ Die Konstanz von Stoffen und Motiven sei durch publikumspsychologische Ursachen so über lange Zeit hinweg gegeben. Das Publikum wolle das Bekannte und die Wiederbegegnung des Erprobten, und eben dieses Bekannte wird von den AutorInnen modifiziert und neu interpretiert.

Die Tatsache, daß ein Stoff von mehreren Autoren zu verschiedenen Zeiten, aber auch gleichzeitig, und in verschiedenen Nationalliteraturen verarbeitet werden kann, läßt erkennen, daß der *Kern eines Stoffes* zwar *invariabel* ist, [...] daß aber gewisse Faktoren an ihm modifizierbar sind. In dem invariablen Kern des Stoffes liegt seine geistige, ideelle Qualität, die variablen Faktoren bilden die Ansätze zu seinen verschiedenen poetischen Entfaltungsmöglichkeiten.¹⁵

Zeitgleich mit den Arbeiten Elisabeth Frenzels kommt es ab den 1960er-Jahren unter strukturalistischem Einfluss international zu einer programmatischen Neuakzentuierung der Stoff- und Motivgeschichte, die sich im deutschsprachigen Raum auch als „Thematologie“ bezeichnet. Es werden vermehrt Fragen nach der literarischen Funktion von spezifischen Stoff-

¹¹ Ebenda.

¹² Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 213-228.

¹³ Vgl. Ebenda. S. 214.

¹⁴ Ebenda. S. 218.

¹⁵ Ebenda. S. 213.

Adaptionen gestellt, sowie nach übergreifenden thematischen Zusammenhängen.¹⁶ Horst und Ingrid Daemmrich beispielsweise bevorzugen den Begriff Thema. Sie sehen Stoff als Begriff mit definierbarem Bedeutungsgehalt, der durch die künstlerische Bearbeitung und jeweilige Formung geprägt wird. In eben dieser Bearbeitung sehen sie den Stoffbegriff Verbindungen mit anderen Formelementen eingehen, und dadurch ergebe sich eine Unsicherheit bezüglich Bewertung und Ausdehnung des Stoffbegriffs.¹⁷

Laut dem Beitrag von Armin Schulz 2003 wurden diese Interessen seit den 1970er-Jahren von der Intertextualitätsforschung und Diskursanalyse absorbiert und damit das vorläufige Ende der stoffgeschichtlichen Theoriebildung erreicht.¹⁸ Dieser Ansicht entgegengesetzt lässt sich feststellen, dass gerade seit diesem Zeitpunkt einige der wichtigsten stoff- und motivgeschichtlichen Arbeiten publiziert wurden, unter anderem etwa die erzähltheoretisch fundierten *Berichtsbände der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*, die von Theodor Wolpers seit 1978¹⁹ herausgegeben werden, sowie die Motiv- und Stofflexika von Elisabeth Frenzel und Horst und Ingrid Daemmrich, die Schulz zumindest als „Hilfsmittel für weitergehende Interpretationen“ anerkennt.²⁰

Abschließend lässt sich sagen, dass Stoff laut der neueren Forschung von Thema abgegrenzt werden kann, da Thema eben nicht den konkreten Inhalt, sondern die behandelte zentrale Problematik meint, unabhängig von ihrer inhaltlichen Besetzung. Vom Motiv unterscheidet sich der Stoff wiederum dadurch, dass er nicht nur einzelne Teile, sondern das Werk global organisiert.²¹ Die Definition des Begriffes für diese Arbeit geht davon aus, dass Stoff damit den ganzen Handlungskomplex mit seiner vorgegebenen Abfolge von Ereignissen meint, inklusive darin enthaltener Motivgruppierungen, und nicht an eine spezifische Gestaltungsform gebunden ist.

¹⁶ Vgl. Schulz, Armin: Stoffgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 522-524.

¹⁷ Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. XIII-XIV.

¹⁸ Vgl. Schulz, Armin: Stoffgeschichte. S. 522.

¹⁹ Vgl. Wolpers, Theodor (Hg.): Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse; Folge 3, 127)

²⁰ Vgl. Schulz, Armin: Stoffgeschichte. S. 522.

²¹ Vgl. Schulz, Armin: Stoff. S. 521-522.

2.1.2. Thema

Die begriffliche Verwirrung um Thema und Stoff ist seit den 1970er-Jahren Gegenstand einer Kontroverse.²² Für diese Arbeit ist das von Bedeutung, weil die Positionen der Verfasser der Standardwerke der Themen-, Stoff- und Motivlexika, die in dieser Arbeit genutzt werden, konträr zueinander stehen. Horst und Ingrid Daemmrich vertreten die Ansicht, dass die zentrale Idee eines Werkes im Thema verankert sei. Dabei erstreckte sich dessen Aktionsradius von engster Bindung zwischen den Figuren über universelle menschliche Grunderfahrungen bis hin zu allgemeinen Vorstellungen wie beispielsweise Liebe und Tod und fange maßgebliche Verhaltensweisen und Grundformen des Denkens ein. In ihrer strukturbildenden Funktion würden Themen die Figurenkonzeption²³ und die Verwendung von Motiven bestimmen. „In der Gestaltung von Themen und Motiven stellen Autoren, bewußt oder unbewußt Denkformen und kommunikative Konventionen der Gesellschaft übernehmend, einen Dialog mit der literarischen Tradition her.“²⁴ Dagegen warnt Elisabeth Frenzel vor der Verwendung des – ihrer Meinung nach – besonders unklaren Begriffs des Themas, der eher „gehaltliche Tendenzen“ eines Werkes oder Handlungsteils bestimme.²⁵ „Der durch die franz.- und englischsprachigen Forschung neben dem als Fremdwort gebrauchten ‚Stoff‘ als dessen äquivalent verwendete Terminus *thème* bzw. *theme* bedeutet je nach dem Kontext ‚Stoff‘ oder ‚Idee‘ und sollte im Deutschen, das ein so treffendes und durch die deutsche Forschung international eingeführtes Wort wie ‚Stoff‘ besitzt, nicht im Austausch dafür verwendet werden.“²⁶ Zwar wird das Thema auch in der neueren Forschung als schwer abzugrenzender Begriff eingestuft – weil Thema und Stoff sich teilweise nur durch ihre unterschiedliche Reichweite für die Gesamtorganisation des Textes unterscheiden –, es meint hier allerdings ein zentrales Organisationsprinzip, dem sich alle anderen Elemente und Strukturen eines Textes, Textabschnitts oder einer Textgruppe nachordnen lassen.²⁷ Für diese Arbeit ist wesentlich, dass Thema bei narrativen Texten sowohl einen Leitgedanken meinen kann als auch eine in der Darstellung konkret ausgestaltete abstrakte Grundkonstellation.

²² Für eine Darstellung des Diskurses über die Thematologie vgl. Bisanz, Adam John: Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47. (1973) S. 148-166.

²³ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S 156-162.

²⁴ Ebenda. S. XI.

²⁵ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 213-228.

²⁶ Vgl. Ebenda. S. 214.

²⁷ Vgl. Schulz, Armin: Thema. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 634-635.

2.1.3. Motiv und Zug

Im Gegensatz zur Begriffsverwirrung in Bezug auf Stoff und Thema – auch in den jeweiligen Beiträgen –, findet sich in den meisten motivtheoretischen Texten eine klare Vorstellung von Motiv, die allerdings je nach Definition von Stoff und Thema unterschiedliche Charakteristika aufweist und deren Intention und Funktion verschieden aufgefasst wird. „Eine konsensfähige Definition des Motiv-Begriffs konnte sich bis heute nicht durchsetzen. Der hohe Grad an Unbestimmbarkeit erklärt sich aus der Geschichte des Begriffs.“²⁸ Als kleinster gemeinsamer Nenner in der neueren Forschung lässt sich zusammenfassen, dass das Motiv die kleinste, selbständige Inhaltseinheit oder tradierbares intertextuelles Element eines literarischen Werks darstellt. Für die Analyse eines noch nicht erfassten Motivs ist diese Definition nützlich, stellt aber noch keine arbeitsfähige Grundlage dar, um eine mögliche Herkunft und Entstehung bzw. die spezifische Funktion eines bestimmten Motivs, in diesem Fall das Motiv der KlavierspielerInnen, abzuklären.

Bei Horst und Ingrid Daemmrich werden acht Grundbedingungen für die Herausbildung und Funktion von Motiven genannt: Schein, Stellenwert, Polarstruktur, Spannung, Schematisierung, Themenverflechtung, Gliederung des Textes und Deutungsmuster.²⁹ Die von ihnen erarbeiteten Bedingungen werden inhaltlich für diese Arbeit genutzt, sofern sie mit den noch folgenden Grundbedingungen von Elisabeth Frenzel und der neueren Forschung und den immer noch gültigen Definitionen der älteren Grundlagenforschung zur Motivforschung übereinstimmen. „Nicht zuletzt wegen seiner geschichtlichen Verschiebbarkeit und textkonstituierenden Leistung hat das Motiv als Inhaltselement des öfteren Versuche einer Subkategorisierung herausgefordert, die auf die Bestimmung seiner Funktionen für die Textstruktur, seine Position, dh. Dominanz innerhalb des Stoffes, oder auf eine Typologie nach Sinnbereichen zielen [...]“³⁰ Diese Subkategorisierungen waren, gleich wie bei Stoff und Thema, meistens mit neuen Begrifflichkeiten oder neuen Definition alter Begriffe verbunden. Die Begrifflichkeiten der im Folgenden genannten Beiträge zur Motivforschung werden hier soweit übernommen, wie sie auch in den neueren Beiträgen der Motivforschung noch gebräuchlich sind.

²⁸ Drux, Rudolf: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S. 638-641. S. 638.

²⁹ Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. XVIII-XX.

³⁰ Drux, Rudolf: Motiv. S. 638.

Elisabeth Frenzels Mentor, Gero von Wilpert, definiert Motiv als einen Beweggrund für eine Willensentscheidung; einen ideellen Beweggrund des Dichters für das Aufgreifen eines bestimmten Stoffes; als einen zur künstlerischen Gestaltung anregenden Gegenstand, der die genauere Stoffwahl bestimmt sowie als strukturelle inhaltliche Einheit. Etwa ausgestaltet als typische, bedeutungsvolle Situation, die sich in allgemeinen und thematischen Vorstellungen ausdrücke, während Stoff durch konkrete Züge und Namen festgelegt und ausgestattet sei. Er unterscheidet zwischen Situationsmotiven, Raum- und Zeitmotiven sowie Typus-Motiven, die mit konstanten Charakteren ausgestattet sind.³¹

Josef Körner verweist noch auf den „movierenden“ Grundzug des Motivs in Bezug auf AutorInnen und Figurenkonzeption: „Motiv heißt, der ursprünglichen Wortbedeutung nach, ein Mittel, etwas in Bewegung zu setzen. Das kann im Doppelsinne verstanden werden: als unwillkürlicher Beweggrund für den Dichter, daß, was und wie der schaffe; als von ihm ersonnener Beweggrund für die geschaffene Gestalt.“³² Paul Merker bevorzugt in derselben Ausgabe des Reallexikons die Definition des Motivs in seiner kunstgeschichtlichen Anwendung, als „allgemeinster thematischer Rahmen“. Motive seien nicht im Sinne von Stoffteil oder Stoffteilchen zu fassen. Er ziehe zwar die Definition von Körner vor, weil sie „die innewohnende Vorstellung der Ursprünglichkeit beinhaltet“, aber sehe den Begriff dadurch in die seelische Atmosphäre des Dichters, in den subjektiven Bereich des Schaffenden und seiner weltanschaulichen und problematischen Disposition gerückt. Er empfiehlt, die Begriffe Motiv und Stoff im literaturwissenschaftlichen Gebrauch abzugrenzen, indem unter Motiv die allgemeinere thematische Vorstellung zu verstehen sei, während Stoff die besondere Anwendungs- und Ausprägungsart darstelle. Das Motiv der verstoßenen Ehegatten fände etwa in den speziellen Stoffkomplexen der Griselda besondere stoffliche Auswirkung.³³

In der späteren Ausgabe schließt sich Willy Krogmann der Ansicht Körners an. Er erweitert aber den Motivbegriff, indem er die Funktion des Motivs in Texten systematisiert. So sei neben der Extensität eines Motivs, die Rückschlüsse über die psychologische Verfassung der AutorInnen zulasse, auch seine Intensität zu beachten. Motive seien zwar keine genauen Abgüsse objektiver Lebensphänomene der jeweiligen AutorInnen, doch spiegle sich in ihnen die psychische Bedeutung ihrer Erlebnisse wider. Wie Körner ist auch er der Meinung, dass schon ein flüchtiger Blick in das Gesamtwerk von DichterInnen eine Reihe immer wiederkeh-

³¹ Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 2001. S.533-534. S. 533.

³² Körner, Josef: Motiv. S. 412.

³³ Vgl. Merker, Paul: Stoff. S. 305-310. S. 306.

render Motive freilege, die allerdings nicht immer an gleicher Stelle aufscheine. Motivgruppen in den Werken von AutorInnen eigneten sich, um das Gesamtwerk sinnvoll zu gliedern, während Extensität und Intensität eines Motivs die „Wirkenskraft eines Erlebnisses“ darstellen. Je erschütterter die AutorInnen, desto größeren Äußerungswert habe das Motiv und desto eher bestehe die Notwendigkeit des Motivs, in „Mittelstellung“ zu stehen bzw. durch Motivhäufung oder Motivsteigerung zu wuchern.³⁴

Je nachdem, ob der Motivgehalt voll entwickelt, unterentwickelt oder überentwickelt ist, sprechen wir von einfachem, unvollständigen und wuchernden Motiven. [...] Bei der Intensitätsbestimmung müssen wir im Allgemeinen mehrere Werke eines Dichters heranziehen, die dasselbe Motiv verwenden, da meistens nur der Vergleich erkennen läßt, was der normale Motivgehalt ist. Nur bei Motivhäufungen läßt schon ein einzelnes Werk eine Aussage zu³⁵.

Dieser Ansatz ist noch von Psychoanalyse und Biographieforschung geprägt, während die neuere Forschung den psychologischen Ansatz weitgehend ablehnt. „Wenn auch eine derart prononcierte psychologische (oder psychoanalytische) Sinngebung des Begriffs in der modernen literaturwissenschaftlichen Motivforschung zugunsten seines stoff- und strukturorientierten Verständnisses zurückgedrängt wird, ist die Bedeutungs dichotomie nach wie vor virulent.“³⁶

Neben Motivhäufung findet sich bei Körner auch eine Motivsteigerung, die durch Verknüpfung verschiedener, verwandter Motive den Äußerungswert eines Motivs von einer Seiten- in eine Hauptstellung rücke. So verweist er etwa auf Goethes Faust, wo zur Untreue noch die Verführung und als Folge der Kindesmord hinzutreten. Er weist aber explizit darauf hin, dass die Doppelung eines Motivs keine Häufung darstelle, wenn sie bewusst künstlerischen Zwecken diene und damit Leitmotiv sei.³⁷ In der neueren Forschung wird das Leitmotiv definiert als: „Exakte oder variierte Wiederholung nicht allein eines thematologischen Motivs im engeren Sinne, sondern auch bestimmter Wortformen, Metaphern, Dingsymbole, Reime, Zitate, ‚stehender Redewendungen‘, markierter Erzählverfahren, physiologische oder charakterlicher Besonderheiten handelnder Figuren.“³⁸ Dagegen meint Elisabeth Frenzel, dass der Begriff des

³⁴ Vgl. Krogmann, Willy: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Zweiter Band, L-O. Begr. Von Paul Merker und Wolfgang Stammer. 2. Auflage. Neu bearb. und unter red. Mitarb. von Klaus Kanzog sowie Mitw. zahlr. Fachgelehrter hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1965. S. 427-432. S. 430-431.

³⁵ Ebenda. S. 428.

³⁶ Drux, Rudolf: Motiv. S. 640.

³⁷ Vgl. Krogmann, Willy: Motiv. S. 429.

³⁸ Lorenz: Christoph F.: Leitmotiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S.399-401. S. 399.

Leitmotivs aus dem Begriffsfeld des literarischen Motivs auszuschneiden sei, weil es Ausdrucksmittel und nicht Gestaltungsmittel sei.³⁹ Das Motiv wird von ihr definiert als: „[E]ine vom jeweiligen Plot abstrahierbare und allgemein formulierbare stoffliche Einheit, die als Oberbegriff über ganze Stoffe gesetzt werden kann, aber in ihrer Aktionslänge jeweils kleiner ist als ein Stoff, der aus mehreren Motiven besteht.“⁴⁰ Zusätzlich zur Einteilung von Motiven nach ihrer Position in Kern-, Rahmen- oder Füllmotive fügt sie noch Kategorien nach der Funktion hinzu: in vorwärtsschreitende, retardierende, zurückgreifende und vorgeifende Motive. Demnach sind Motive parallel zur Einteilung der Stoffe auch nach ihrer Struktur zu unterscheiden. Einem Situationsstoff entspricht so das diesen bestimmende Situationsmotiv und einem personalem Stoff, wie dem des Don-Quijote-Stoffs, das Typenmotiv des Sonderlings.

Bei Horst und Ingrid Daemmrich wird die Problematik angesprochen, dass bei der Gliederung und Verarbeitung der unterschiedlichen textimmanenten Elemente je nach Forschungsansatz unterschiedliche Größenordnungen hergestellt werden, die auf Substanz, Sinngehalt und Funktion verweisen. Das Motiv sei Sinträger und beeinflusse deswegen die Struktur des ihm zugeordneten „Textfeldes“. Es sei außerdem der konkrete Nukleus, die geistige Sphäre, die im Gedächtnis der Rezipienten und im kollektiven Bewusstsein aufbewahrt und deshalb in späteren Zeiten neu belebt und verwendet werden könne.⁴¹ In Bezug auf die besondere Funktion und Tradierung eines Motivs in Texten stimmt ihre Definition mit der neueren Forschung überein. Demnach lässt sich zusammenfassen, dass die Motivdeutung forschungspragmatisch, speziell in der Sichtung und Auswertung von wissenschaftlichen Einzelergebnissen, die historische Entwicklung eines Motivs neben seiner der Funktion im Text berücksichtigen muss. „Jedes Motiv kann in seiner besonderen Eigenart in der literarischen Tradition weiterbestehen.“⁴² Das Motiv hat nicht nur bildhaften Charakter, sondern besitzt auch „seelisch-geistige Spannung“. Das wird in Motiv-Bezeichnungen deutlich wie: „Die verfeindeten Brüder“, „Der Doppelgänger“ oder „Der edle Wilde“. Durch diese seelisch-geistige Spannung wirkt es aber auch movierend und handlungsauslösend.⁴³

Die Funktion einzelner Motive kann in hierarchisch geordneten Klassen bestimmt werden. Dabei wird in den meisten Texten der Sekundärliteratur – auch bei Vertretern unterschiedlicher Forschungsansätze – eine Unterscheidung getroffen in Hauptgruppen wie Kern- und

³⁹ Siehe Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 215.

⁴⁰ Ebenda. S. 216.

⁴¹ Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. XIV-XXI.

⁴² Ebenda.

⁴³ Siehe Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 215.

Füllmotive, Situations-, Verweis- und Rahmenmotive, sowie die beschreibenden, figurenbezogenen, handlungsdynamischen und blinden Motive, wobei blinde Motive entweder als von den AutorInnen nicht erkanntes oder absichtlich nicht ausgestaltetes Motiv gelten, die zum bloßen Zug werden, als Motiv die Funktion verfehlen, weil der intertextuelle Verweischarakter nicht erkannt wird oder keine Relation zu anderen Textelementen besteht. Die Abstufungen des Verweischarakters und die Wahrnehmung von blinden Motiven kann mit den verschiedenen Arten der Markierung von Intertextualität durch AutorInnen verglichen werden.⁴⁴ Die Relation zu anderen Textelementen muss deswegen bestehen, weil Motive nicht nur eine lineare Handlung konstituieren, sondern auch seitwärts und rückwärts in das Handlungsgefüge eines Stoffes eingreifen und weit entfernte Teile eines Plots verknüpfen. Wesentliches Merkmal eines Motivs ist auch die Fähigkeit, Kontakte und Bindungen zu anderen Motiven einzugehen und auch wieder zu lösen. Diese Verknüpfungen können dabei zughaften Charakter annehmen.

Ein „Zug“ wäre als Teil des Motivs ein Element, das von sich aus im Kontext der Handlung nicht mit Spannung aufgeladen ist. Die Funktion eines Zugs ist nicht konstitutiv, sondern additiv, er charakterisiert, schmückt und erzeugt Stimmung, wobei es keine absolute Abgrenzung zwischen Motiv und Zug geben kann, weil eine Wechselwirkung zwischen den verknüpften Motiven besteht, die sich in Funktion und Stellenwert ausdrückt. Verknüpfte oder verwandte Motive können entweder zur Gänze oder in Teilen als blinde Motive, Charakteristika eines anderen Motivs darstellen, die dann wiederum als Züge definiert werden können. Gleichmaßen können Motive, die sich viele Charakteristika teilen oder eine häufige stoffliche oder thematische Verbindung aufweisen, zu Motivgruppen zusammengefasst werden. In dieser Hinsicht verhalten sich beispielsweise Typen-Motive auf der Ebene der Figurenkonzeption genauso zueinander wie auf der Stellungsebene im Text im Verhältnis von Haupt- oder Zentralmotiven zu Neben- oder Randmotiven.

Durch die Möglichkeit der Verknüpfung erklärt sich nicht nur die Verwendung eines Motivs in vielen unterschiedlichen Stoffen und Genres, sondern auch die unterschiedliche Ausgestaltung durch die AutorInnen. „Mit den verschiedenen Koppelungen ändert sich auch ihre Funktion. [...] Während die Zahl der Stoffe unbegrenzt ist, ist die der Motive zwar nicht gering,

⁴⁴ Vgl. Eder, Andrea: Und ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel. Intertextuelle Spurensuche in Thomas Bernhards Auslöschung: Joris-Karl Huysmans, André Gide, Jean-Paul Sartre. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 2010. (Europäische Hochschulschriften: Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft; Band 126) S. 30-36.

hat jedoch Grenzen.“⁴⁵ Die genaue Zahl der Motive scheint noch weniger fassbar zu sein als eine allgemein gültige Definition des Motivbegriffs. Zwar sind sich die meisten MotivforscherInnen einig, dass die Anzahl der Motive nicht groß ist, aber die Frage nach der möglichen Menge an Motiven geht unmittelbar mit der Begriffsdefinition einher. Die Anzahl der möglichen Motive spielt deswegen auch für diese Arbeit eine Rolle, weil sie die Frage nach der möglichen Neuschöpfung oder Adaptierung eines Motivs betrifft. Die positivistische Ausrichtung der Motivforschung auf das Sammeln und Registrieren wurde schon im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts von vielen Vertretern der Geistesgeschichte kritisiert. Vertreter des „New Criticism“⁴⁶ bemängelten an der Auflistung von Stoffen und Motiven die Reduktion ihrer jeweiligen textimmanenten Umgebung auf nacherzählbare marginale Inhaltsmomente, weil sie den spezifischen Kunstcharakter literarischer Werke nicht beachtet fanden. Zwar wurde das Motiv seit den 1960er-Jahren verstärkt zum Gegenstand theoretischer Erörterungen, ohne jedoch zu einer überzeugenden Lösung konzeptueller Probleme gekommen zu sein.⁴⁷

Während Paul Merker noch behauptet, dass die Zahl der Motive in der Weltliteratur allgemein und insbesondere der in der deutschen Literatur auftretenden Motive kaum die hundert überschreite, räumt er ein, dass durch die „stoffliche Einzelspaltung“ die Anzahl vervielfacht würde: „Die stofflichen Einzelspaltungen aber gehen in die Legion, da jedes Motiv durch besondere mythologische, sagenhafte, geschichtliche, gesellschaftliche Auswirkung unendliche Möglichkeiten der stofflichen Spaltung und Sondererscheinung zuläßt.“⁴⁸ Willy Krogmann meint in derselben Ausgabe des *Reallexikons* ebenfalls, dass die Zahl möglicher Motive nicht klein, aber begrenzt sei. Die Zahl der vorhandenen oder denkbaren Ausprägungen sei aber unendlich, weil oft mehrere Motive innerhalb eines Stoffes in verschiedenen Stellungen vorhanden seien. Er verweist auch auf eine „Motivkonstanz“ von AutorInnen, wenn sie sich „gezwungen“ fühlen, ein Motiv immer wieder zu verwenden. Die Adaptierung von Motiven durch andere AutorInnen ist für seinen psychologischen Ansatz dadurch erklärt, dass diese vorgetäuschte „Motivgleichheit“ ein Sonderfall sei, bei der ein Motiv in ein anderes Werk übernommen werde, ohne dass die AutorInnen dazu „veranlaßt“ worden seien, meint dann aber, dass ein einmal gestaltetes Motiv zu einer neuen Motiv-Quelle werden könne.⁴⁹

⁴⁵ Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 215.

⁴⁶ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Neuansätze in einem alten Forschungszweig. S. 98-99.

⁴⁷ Vgl. Drux, Rudolf: Motiv. S. 640.

⁴⁸ Merker, Paul: Stoff. S. 307.

⁴⁹ Vgl. Krogmann, Willy: Motiv. S. 427-430.

Wenn das Motiv, wie in der neueren Forschung angenommen wird, für die Gestaltung von Ort, Zeit und Figuren frei verfügbar ist, weil es nicht an einen konkreten historischen Kontext oder bestimmte AutorInnen gebunden sein muss, ist das eine weitere Erklärung für die Verbindung zu verschiedenen Stoffen und Themen. Es erhält dadurch außerdem einen Wiedererkennungswert, der über das Einzelwerk hinausgeht, und kann dadurch als „Element intertextueller Zusammenhänge“ betrachtet werden.⁵⁰ Die Möglichkeit der Neu-Interpretation, Adaptierung und Neuschöpfung vervielfacht die Zahl der möglichen Motive. „Die schon angeführte movierende Kraft des Motivs kann durch dessen Neu- und Uminterpretation eine andere Funktion erhalten.“⁵¹

Ein weiterer Aspekt ist die Verbreitung eines Motivs. Abgesehen von der schon von Krogmann erwähnten Motivkonstanz einzelner AutorInnen und einzelner Schaffensperioden derselben AutorInnen erwähnt Gero von Wilpert auch „traditionelle Motive ganzer literarischer Epochen oder ganzer Völker“⁵². Elisabeth Frenzel spricht davon, dass neben „weltliterarischen, Zeiten und Räume übergreifenden Motiven“ auch weniger allgemein bedeutende zu berücksichtigen seien, wenn sie für AutorInnen von persönlicher Bedeutung sind. Durch die Auswahl, die ein „Volk“ aus einem verfügbaren Reservoir an Motiven und Stoffen treffe, hebe sich diese Literatur von der Literatur anderer „Völker“ ab.⁵³ Neben spezifischen Motiven bestimmter „Völker“ und AutorInnen existieren auch noch zeittypische Stoffe und Motive. Weltanschauliche und soziologische Tendenzen einer Epoche begünstigen die Verwendung bestimmter Motive. Die zeittypischen Ähnlichkeiten in der Gestaltung von Motiven ist für Elisabeth Frenzel eine Frage nach der typologischen Begründung und Herkunft eines Motivs. Die „modische Beliebtheit“ von stereotypen Motivkomplexen habe eine „struktur- und artenprägende Kraft.“ Die Entwicklung eines Motivs ergebe sich aus der Verknüpfung eines Motivs mit anderen, bisher fremden Motiven sowohl durch Funktionsänderung des Motivs, wie auch durch „Sprossung“ oder „Schrumpfung“⁵⁴. Bestimmte gesellschaftliche Situationen begünstigen demnach eine interliterarische Wechselwirkung, aber Tradition und Resistenz der Motive verhindern deren zeitgemäße Darstellung.

Das heißt, dass die Verbreitung von Motiven oder Motivgruppen synchron sowohl ein Werk, das Gesamtwerk von AutorInnen, einer Gruppe von AutorInnen oder eine literarische Epoche

⁵⁰ Vgl. Drux, Rudolf: Motiv. S. 638.

⁵¹ Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. 222.

⁵² Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. S. 534.

⁵³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. S. S.216-218.

⁵⁴ Vgl. Ebenda. S. 218-223.

der National- oder Weltliteratur betreffen kann, AutorInnen bei der Figurenkonzeption eines Typen-Motivs aber, dem intertextuellen Verweischarakter entsprechend, auf eine automatisch konservative Konzeption des Typus zurückgreifen, der erst in der Ausgestaltung der AutorInnen zeitgemäß wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sehr wohl ein spezifisches Motiv für einen bestimmten Zeitraum und eine bestimmte Autorengruppe in der österreichischen Literatur existieren kann. Das Motiv der KlavierspielerInnen wäre nach der erarbeiteten Kategorisierung demnach ein eigenständiges Typen-Motiv, das unter anderem auch in der österreichischen Literatur nach 1945 auftritt und in dieser Arbeit in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Thomas Bernhards *Der Untergeher* analysiert werden kann. Damit ist auch anzunehmen, dass besagtes Motiv der KlavierspielerInnen, um als valides Motiv gelten zu können, Verknüpfungen mit anderen Motiven und Themen aufweist, bzw. immer wieder mit bestimmten Themen und Stoffen verbunden wird und wiederkehrende Züge aufweist.

2.2. Herleitung des Motivs

2.2.1. Verwandte und verknüpfte Motive, Themen und Züge

Die Auswahl der folgenden Motive und Themen beruht weitgehend auf der Analyse der dieser Arbeit zugrundeliegenden persönlichen Lektüreerfahrung, bezieht sich aber auch auf Erkenntnisse und Forschungsergebnisse der Sekundärliteratur bezüglich der behandelten Primärtexte. So war beispielsweise das Motiv des Menschenfeinds im Werk Thomas Bernhards schon Gegenstand der Forschung, ebenso wie das Thema der Sexualität als Provokation bei Elfriede Jelinek. Zughaften Charakter gewinnen sowohl Themen als auch Motive durch stoffliche oder thematische Verknüpfung mit dem Motiv der KlavierspielerInnen in besagten Texten. Spezifische Charakteristika dieses Motivs sind wiederum essentiell für das Motiv und existieren auch unabhängig von der Figurenkonzeption und Ausgestaltung bei bestimmten AutorInnen und einzelnen Texten. Ziel dieses Kapitels ist es, durch die Auswertung der eigenen Lektüreerfahrung und den in der Sekundärliteratur festgestellten Motiven und Themen in *Der Untergeher* und *Die Klavierspielerin*, in Verbindung mit Verwandtschaften und Verknüpfungen derselben, eine Kategorisierung für die Analyse der Primärtexte zu finden.

Verwandtschaften oder Ähnlichkeiten des Motivs der KlavierspielerInnen zu anderen Motiven und Themen sowie Züge und spezifische Charakteristika sind subjektiv einfach zu erkennen, fachspezifisch aber schwer eindeutig nachzuweisen. Wie im vorigen Kapitel besprochen, ist die Definition der Begriffe im besten Fall schwierig und die lexikalische Sammlung von Motiven und Stoffen strittig. Trotzdem sieht auch die neuere Forschung den Nutzen der Motivlexika als Grundlage für weitere Arbeiten auf diesem Gebiet. Allerdings muss auf die unterschiedliche Zusammenstellung der Einträge hingewiesen werden. In den zwei Standardwerken der deutschsprachigen Motivlexika werden, nicht zuletzt wegen den abweichenden Definitionen von Stoff, Thema und Motiv, unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt und dieselben Züge, Motiv- und Themenverknüpfungen in unterschiedlichen Einträgen zusammengefasst. So finden sich beispielsweise bei Elisabeth Frenzel Einträge zu „Menschenfeind“, „Der Missvergnügte“ und „Der Sonderling“⁵⁵ – nicht aber bei Horst und Ingrid Daemmrich, die

⁵⁵ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. S. 512-522, S. 522-537, S. 631-644.

bestimmte, grundeigene Züge dieser Motive unter den Einträgen „Einsiedler“ und „Einsamkeit“ behandeln.⁵⁶

Das stellt aber keine Eigenheit der deutschsprachigen Forschung dar; auch in den etablierten internationalen Standardlexika der Motive kann festgestellt werden, dass wieder andere Ordnungskriterien angewendet werden, und dass auch dort diese Strukturierung eine Frage der jeweiligen Definition von Motiv und der Interpretation desselben darstellen.⁵⁷

In Bezug auf die hier behandelten Primärtexte wird das Motiv der KlavierspielerInnen beispielsweise in der Sekundärliteratur mit dem Typen-Motiv des „Misanthropen“ bzw. „Menschenfeindes“ und des „Missvergnügten“ verknüpft. Damit geht einher, dass in diesen Texten sowohl die Themen der „Isolation“ und „Einsamkeit“ mit dem Motiv verbunden sind als auch Verknüpfungen und gemeinsame Züge mit den Figuren „Einsiedler“, „Sonderling“ und „Künstler“ existieren. Charakteristische Züge dafür sind wiederum Gesellschaftskritik und die Sonderstellung der Figuren in der Gesellschaft. Daraus resultieren freiwillig gewählte Isolation und Entfremdung, das immanente Spannungsverhältnis des KünstlerInnen-Motivs zu bürgerlichen Moralvorstellungen und die Verknüpfung zu Themen und Motiven wie „Gewalt“, „Krankheit“, „Tod“ und „Wahnsinn“.

Ob es den Misanthropen in der Wirklichkeit gab oder gibt – von der Antike bis heute – und wenn ja, wie er in Ätiologie und Ideologie zu bestimmen und bewerten wäre: das sind Fragen, die in meiner Untersuchung keine Rolle spielen. Einzig über literarische Figuren wird gesprochen. Über Kunstgeschöpfe: Geschöpfe der künstlerischen Phantasie und Geschöpfe, die von der Kunst träumen als dem einzigen Refugium vor der Welt; letzteres allerdings erst von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert.⁵⁸

Bernhard Sorg sieht die Relevanz des Misanthropen-Motivs, als neuen Typus einer literarischen Figur, in einer prinzipiellen Funktion erfüllt – die Figur in Texten als gesellschaftliches Korrektiv einzusetzen. „[E]s entsteht eine Gestalt, die in radikalen Alternativen denkt und handelt, die konsequent ihre eigene Welt entwirft, weil ihr die erlebte, man könnte auch sagen: die vorgegebene, als unrettbar verdorben erscheint.“⁵⁹ Diese Funktion teilt sich das Motiv bis zu einem gewissen Grad mit dem „Einsiedler“, der, in seiner Abkehr von der Gesellschaft, als Randmotiv eine Memento-mori-Funktion auf die anderen Figuren, aber auch auf

⁵⁶ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 121-127, S.127-128; Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. S. 512-522, S. 631-644.

⁵⁷ Für literarische Mythen, Motive und Archetypen im englischsprachigen Raum vgl.: Boyer, Régis: Archetypes. In: Companion to literary myths, heroes and archetypes. Edited by Pierre Brunel. Aus dem Französischen übersetzt von Wendy Allatson; Judith Hayward u.a. London/New York: Routledge 1992. S. 110-117.

⁵⁸ Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop: zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Band 51) S. 5-6.

⁵⁹ Ebenda.

die LeserInnen ausübt.⁶⁰ Als Hauptmotiv gebraucht, stehen beim Einsiedler-Motiv die Dichotomien Gesellschaft – Isolation, Natur – Zivilisation und moralischer – unmoralischer Lebenswandel im Vordergrund. Eine Ausgestaltung, die auch das Motiv des Misanthropen charakterisiert, der sich durch eine dichotomische Weltsicht und die Abscheu der Gesellschaft und den Menschen gegenüber auszeichnet.

Die Enttäuschung über das Leben in seiner Schmerzlichkeit und Trivialität, seinen Verletzungen und Zufällen und die Erfahrungen von menschlicher Bosheit und Gleichgültigkeit werden zu Zeichen universaler Depravation, weil für den Misanthropen der Gedanke an eine vollständige Sinn-Losigkeit der Geschehnisse noch unerträglicher wäre als die Idee einer übermächtigen Gewalt des Bösen es für ihn schon ist. Die Sehnsucht nach dem Unbedingten wird innerhalb der Erfahrungswelt stets grausam destruiert.⁶¹

Die Spannung des Motivs besteht auch darin, dass den Misanthropen in der Ausgestaltung meistens Charakteristika zukommen, die sie selbst bei ihren Mitmenschen so stark ablehnen. Nachdem sie ihrer eigenen Menschlichkeit und der damit verbundenen Anfälligkeit und Schwäche nicht entkommen können, verachten sie sich entweder selbst oder müssen ihre eigenen Schwächen ignorieren, um die notwendige Distanz zur Außenwelt zu erhalten. In der Darstellung inkludieren solche Verhaltensweisen Abgrenzungstaktiken wie innere und äußere Isolation, Entfremdung, sowie Abgrenzung durch reale oder eingebildete Krankheit und Wahnsinn. Elisabeth Frenzel meint, Menschenfeindschaft beziehe als Motiv nur in seltenen Fällen das eigene Ich mit ein, und führe, wenn doch, nicht zur Flucht in die Einsamkeit, sondern zum Selbstmord.⁶²

Im Motiv der KlavierspielerInnen verknüpft sich damit auch das Thema der „Aggression“.⁶³ Die zeichnet sich wiederum durch den dominanten Zug der Willensbehauptung, die Zurückweisung gesellschaftlicher Ansprüche und die Machtbezogenheit der Figuren aus, wobei die Aggression als Thema automatisch ein Spannungsfeld zwischen Aggressor und Opfer bzw. zwischen Machtausüßer und zum Gehorsam gezwungener Personen herstellt. Die Machtbereiche, in denen das Thema wirkungskräftig ist, sind direkt mit der persönlichen und sozialen Sphäre der Figuren verbunden, aus denen das Thema auch seine Energie und Dynamik bezieht. Das betrifft auch themenspezifische Ausprägungen wie die Motive „Tyrann“, „Vater-Sohn-Antagonismus“, „Mord“ und „Selbstmord“. Nicht nur das Verhalten dieser Motive, sondern auch das Verhalten der damit verbundenen, handlungsinternen Figuren, wird durch

⁶⁰ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 127-128.

⁶¹ Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. S. 1.

⁶² Siehe Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. S. 512-513.

⁶³ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 19-26.

diesen thematischen Zug direkt beeinflusst und ruft bei diesen handlungsaktive Reaktionen hervor, die von Angst, Verstörung, Panik, über Flucht und Terror, bis zu offenem Widerstand und rücksichtsloser Rache reichen. Intentionale Sachverhalte und Verknüpfungen des Themas schließen beispielsweise sowohl das Zusammenspiel von Brutalität und sexuellen Triebkräften ein – krankhafte Triebstörungen, Verführung und sexuelle Gewalt –, als auch Herrschaftsverhältnisse und Konflikte in Bezug auf Familien wie Generationenkonflikte, Erziehungsprobleme und Kommunikationsschwierigkeiten. Brutalität und Aggression werden in der Figurenkonzeption zu Zügen, die als Textsignal Macht suggerieren.⁶⁴ Worin dieser Machtanspruch besteht und worauf sich der angenommene Machtbereich bezieht, ist wiederum eine Frage der jeweiligen Figurenkonzeption und der Ausgestaltung im Motiv.

Das Motiv „Inzest“ ist ebenfalls mit einem Machtanspruch verbunden. Dieser Anspruch manifestiert sich in einem Willen zur Macht innerhalb des begrenzten Lebensraums der Familie und bedingt in der Figurenkonzeption eine leidenschaftliche Anziehung zwischen Verwandten, die aber immer ein gesellschaftliches Tabu mitdenkt. Elisabeth Frenzel meint, dass sich in der unterschiedlichen Ausgestaltung des Inzest-Motivs, nachdem Inzest historisch gesehen ambivalent beurteilt wurde, die zwiespältige Faszination auf die Literatur widerspiegeln.⁶⁵ In seiner Funktion ist das Motiv sowohl in der Schilderung von versuchtem oder angedeutetem Inzest, bewussten oder unbewussten inzestuösen Neigungen, als auch in Form von explizitem Verlangen nach dem Tabubruch handlungsauslösend. „Die Motivführung stützt sich auf ungewissen Ankündigungen, Vorausdeutungen und erklärende Rückwendungen; sie zielt jedoch grundsätzlich auf einen Schwerpunkt höchster Konzentration im Augenblick des Erkennens.“⁶⁶ Grenzübertretungen wirken durch die dadurch erzwungene Entscheidungsnotwendigkeit zwar handlungsauslösend, aber auch ein unausgesprochener oder schwelender Konflikt erzeugt handlungsrelevante Spannung. Für diese Arbeit sind besonders zwei spezifische Schemata des Inzest-Motivs interessant. Für Thomas Bernhards *Der Untergeher* das Schema des Geschwisterinzests in Verbindung mit Trennung und Todesfolge⁶⁷, sowie das Schema einer invertierten Vater-Tochter- bzw. Mutter-Sohn-Beziehung⁶⁸ in Bezug auf Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. Abgesehen davon, dass Elisabeth Frenzel weder die Variante Vater-Sohn- noch Mutter-Tochter-Beziehung als Motivschema behandelt, wird ihre Behandlung des Motivs in der neueren Forschung kritisiert. Dagmar Hoff schlägt beispielsweise vor, In-

⁶⁴ Vgl. Ebenda. S. 251-252.

⁶⁵ **Siehe** Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. S. 392.

⁶⁶ Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. S. 203-206. S. 203.

⁶⁷ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. S. 393-395.

⁶⁸ Vgl.: Ebenda, S. 391-410.

zest weder als Motiv noch als Thema zu behandeln, sondern als „diskursbildende Kraft“, weil ihrer Meinung nach sowohl Horst und Ingrid Daemmrich, wie auch Elisabeth Frenzel Schreibverfahren wie Ironie, Parodie, Sinnzersetzung und dekonstruktive Vorgehensweisen in der literarischen Verarbeitung nicht berücksichtigen und der gewalttätige, tödliche und „psychotisierende“ Aspekt der Inzestthematik in der Gegenwartsliteratur nicht berücksichtigt sei. Weiteres würde dem narrativen Gehalt der Inzestthematik, in seiner literarischen Anwendung, auch gesellschaftliche Funktion zukommen.⁶⁹

„Sexualität“ findet sich bei Horst und Ingrid Daemmrich unter „Eros“ und gilt ihnen zufolge als ein leicht assimilierbares Thema, das in vielen anderen Themen und Motiven anklinge.⁷⁰ Eine genaue Definition von Eros, Erotik und Sexualität wird durch die unterschiedliche Behandlung von Sexualität in den verschiedenen literarischen Epochen erschwert, in der Forschung erscheint aber die Grenze zum Obszönen immer fließend, was auch mit der immanenten Verknüpfung zu jeweilig vorherrschenden Wertvorstellungen zusammenhängt. Was in einer Epoche abgelehnt wird, kann in der nächsten akzeptabel sein. Ein Beispiel dafür ist unter anderem auch die „unmißverständliche Eindeutigkeit“ sexueller Beschreibungen in der jüngeren deutschsprachigen Literatur.

Von großer Bedeutung ist die seit dem 19. Jahrhundert zunehmende Verbindung von Eros und Aggression. In der eigentümlichen Vermischung von aggressiver Sprache oder handgreiflicher Brutalität und trunkenem Taumel oder ungezügelter Begierde, die den Kampf der Geschlechter charakterisiert, zeichnet sich deutlich die Entwertung des Menschen ab [...] Zusätzlich bahnt sich in der Gegenwart eine neue Sicht des Erotischen in Darstellungen der weiblichen Identitätssuche an.⁷¹

Genau wie Sexualität kann „Wahnsinn“ sowohl einen von Macht strukturierten Bereich in der Analyse konstituieren als auch in Form von „Geistesstörung“ oder „Krankheit“ als verknüpftes Thema, Motiv oder als charakteristischer Zug eingesetzt werden. Obwohl Wahnsinn die Grundlage umfassender thematischer Darstellungen und Motivgruppierungen bildet, wird er als Thema und Motiv besonders oft in sekundärer Verwendung im Zusammenhang mit „Aggression“ und „Künstler“ als Zug oder verknüpftes Motiv verwendet.⁷² Eine weitere Verknüpfung findet sich zwischen „Wahnsinn“ und Musik. Zwar sind die beiden Bereiche in der Literatur schon seit Platon miteinander eng verbunden und die Beziehung zwischen Kreativität

⁶⁹ Vgl. Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln: Böhlau Verlag 2003. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Große Reihe Band 28) S. 12.

⁷⁰ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. S. 137-138.

⁷¹ Ebenda. S. 138.

⁷² Vgl. Ebenda. S. 368-372.

und Geisteskrankheit schon jahrzehntelang Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse in vielen Disziplinen, aber die neuere Forschung verortet international noch ein Manko in der Erforschung des Musik-Wahnsinn-Komplexes in Bezug auf Funktion und Art der Darstellung in der Literaturwissenschaft.

Obwohl es in den vergangenen Jahrzehnten viele wissenschaftliche Arbeiten über einzelne Themen zur Musik *oder* zum Wahnsinn in Beziehung zu Sprache gegeben hat – zum Beispiel über Musik und Literatur oder über Literatur und Wahnsinn – wurde der spezifischen Beziehung zwischen Musik *und* Wahnsinn in Literatur und deren Auswirkungen auf Ästhetik, Repräsentation und Linguistik erstaunlich wenig Beachtung geschenkt.⁷³

Eng verknüpft mit „Wahnsinn“ und „Tod“ hat „Krankheit“ in der motivischen Verwertung klar umrissene Funktionen im Text. Unter anderem kann sie als Bewährungsprobe für ein Individuum oder die Gesellschaft eingesetzt werden oder als Sinnbild der menschlichen Todesbezogenheit unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber dem Sterben auslösen und als künstlerische Inspiration fungieren. Laut Horst und Ingrid Daemmrich kennzeichnet sie, neben den schon genannten Funktionen, auch „das Wesen des genialen Menschen“. Sie löse schöpferische Einbildungskraft aus, eröffne begnadete Visionen, aber bedinge auch kritisch-distanziertes Verhältnis zur gesunden Umwelt.⁷⁴

Der „Tod“ wiederum kann in der thematischen Verknüpfung als „Sterben“ vorkommen, und dabei entweder als Erfüllung einer Existenz, als innere Gewissheit und transzendentes Erlebnis, oder auch als Verneinung einer existenziellen Grenzerfahrung und Todessehnsucht. In Verbindung mit der Misanthropie und den Melancholikern kann der Tod letztlich auch eine Kritik an der Gesellschaft und eines Menschenbildes oder Kunstverständnisses ausdrücken. „Andere Bearbeitungen entwerfen, ausgehend von der Faktizität des Todes, ein kritisches Bild der Gesellschaft, das die Leiden einzelner, zwischenmenschliche Beziehungen, Machtverhältnisse und soziale Bedingungen einbezieht.“⁷⁵

Mit den Typen-Motiven „Sonderling“ und „Der Missvergnügte“ scheinen bei Elisabeth Frenzel zwei subtile Abweichungen vom Typus des Menschenfeindes auf.⁷⁶ Während die Sonderlinge durch vom Durchschnitt abweichendes Verhalten, partielle Unangepasstheit und ihr exzentrisches Verhalten von der Gesellschaft abgesetzt erscheinen, setzten sie sich dabei in

⁷³ Hamilton, John T.: Musik, Wahnsinn und das Außerkräftsetzen der Sprache. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Andrea Dortmann. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. (Manhattan Manuscripts; Band 5) S. 26.

⁷⁴ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 223-225.

⁷⁵ Vgl. Ebenda. S.347.

⁷⁶ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. S. 522-537, S. 631-644.

nicht-aggressiven Verhaltensweisen wie Krankheit, Isolation, Einsamkeit von derselben ab. Die Missvergnügten zeichneten sich nach Elisabeth Frenzel durch ihre fehlende innere Ruhe und Befriedigung und Unzufriedenheit aus, und in ihnen sei auch der Typus der Melancholiker enthalten, die oft mit Liebesmelancholie und ungenutzter schöpferischer Kraft verknüpft seien. Beide Typen-Motive weisen, wie der Menschenfeind, einen starken Bezug zu Krankheit auf, wenn auch in der satirischen oder ironisierenden Variante des Hypochonders.

Die Verbindung von Menschenfeindschaft und Künstlertum findet laut Bernhard Sorg erst im Laufe des 20. Jahrhunderts statt. Er findet sie als theoretisches Konzept in die Literatur dieser Zeit eingearbeitet, demnach würde die der religiösen Tradition verbundene, materielle Realität als irreversibel böse aufgefasst und verworfen, weil sie in direkter Opposition zur Bestimmung der Kunst stehe. Er zieht dafür Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk* heran, in dem der Protagonist Konrad und dessen tragikomisches Scheitern als höhnischer Abgesang auf die spätromantische Inthronisation der Kunst und des Künstlers verstanden werden könne.⁷⁷

2.2.2. Genie und Künstler

Die Verknüpfung zwischen den Begriffen Genie und KünstlerInnen wird besonders darin deutlich, dass mit dem Kunst- und Künstlerbegriff für gewöhnlich Vorstellungen von individuellen Ausdrucksformen, außergewöhnlicher Schaffenskraft, Authentizität und Genie verbunden werden. KünstlerInnen sind, wie schon erwähnt, als Typus mit Vorstellungen von Entfremdung von der Gesellschaft und gesellschaftlichem Außenseiterstatus verbunden. Sie repräsentieren gleichzeitig kulturelle Kontinuität und progressive Vision. Als exzentrische Sonderlinge oder Misanthropen werden ihnen in der Figurenkonzeption spezifische Züge wie eine besondere Empfindsamkeit und physische wie psychische Schwäche, Wahnsinn oder Krankheit zugeschrieben.

Die ursprüngliche, emphatische Schöpferposition des Genies, die in der Renaissance begründet wurde, erfährt im Geniekult des „Sturm und Drang“ seinen Höhepunkt. Aus dieser Zeit stammt die Konzeption des Künstlergenies als gottgleichem Schöpfer. Erst nach Immanuel

⁷⁷ Sorg, Bernhard: *Der Künstler als Misanthrop*. S. 1-2.

Kants Paradigmenwechsel zur „eigengesetzlichen Schöpfung“ kommt die progressive Autonomievorstellung auf, dass die Kunst das Genie dazu bringt, sich eigene Regeln zu setzen – eine Vorstellung, die bis ins 20. Jahrhundert reicht, und mit der in der Romantik begründeten Außenseiterstellung der KünstlerInnen korrespondiert. Die Außenseiterstellung der Genies und der KünstlerInnen ist zwar deutlich älter, aber in der Romantik wird die Sonderrolle der KünstlerInnen in Bezug auf die bürgerliche Gesellschaft etabliert. Die KünstlerInnen als Außenseiter der Gesellschaft werden von diesem Zeitpunkt an verstärkt mit Zügen verbunden, die eine Umkehr des verklärten und heroisierten Geniekonzeptes darstellen: Als physisch wie psychisch Versehrte, die dem Wahnsinn nahe sind. Diese Entwicklung verstärkt sich noch bis zur „entzauberten“ Künstlerkonzeption des 20. Jahrhunderts, speziell ab den 1960er-Jahren.⁷⁸ Diese Veränderung in der Wahrnehmung und literarischen Darstellung von Kunst, Künstlertum, Werk und Wahnsinn betrifft nicht nur die österreichische, oder generell deutschsprachige Literatur, sondern ist, in Form des „Myth of the Artist“, auch Teil der englischsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Demnach wäre die Auffassung, dass KünstlerInnen und ihre Werke miteinander ident sind, sowie die unmittelbare Verbindung von Kunst und Wahnsinn nicht nur eine Frage der Rezeption und Interpretation von Publikum und AutorInnen, sondern auch Teil der Selbstwahrnehmung der betreffenden KünstlerInnen.⁷⁹

Als Misanthropen werden KünstlerInnen zur Antithese des ursprünglichen Geniekonzeptes, und, beispielsweise in der bernhardschen Konzeption, als scheiternde KünstlerInnen sogar zur lächerlichen Gestalt. „Der Protagonist Konrad [aus Thomas Bernhards *Das Kalkwerk*] und sein tragikomisches Scheitern kann verstanden werden als höhnischer Abgesang auf die spätromantische Inthronisation der Kunst und des Künstlers.“⁸⁰ Gabriele Feulner meint dagegen, dass Thomas Bernhard in seiner Figurenkonzeption auf alle traditionellen Darstellungsweisen und Motive der KünstlerInnen zurückgreift, von der Antike bis zur Moderne, und sich philosophische Anleihen bei Arthur Schopenhauers Genievorstellungen holt. Sie meint aber, in der Darstellung eine Radikalisierung und Verkehrungsstruktur zu erkennen, die stilistisch kennzeichnend für die Moderne wäre.⁸¹ Reinhild Steingröver sieht die Künstlerkonzeption Bernhards ebenfalls in Schopenhauers Geniekonzept begründet, aber meint, speziell in den Kla-

⁷⁸ Vgl. Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010. (Philologische Studien und Quellen; Heft 222) S. 13-15.

⁷⁹ Vgl. Alvarez, Al: *The Myth of the Artist*. In: *Madness and Creativity in Literature and Culture*. Edited by Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke: palgrave macmillan 2005. S. 194-201.

⁸⁰ Sorg, Bernhard: *Der Künstler als Misanthrop*. S. 1-2.

⁸¹ Siehe Feulner, Gabriele. *Mythos Künstler*. S. 220.

vienspieler-Figuren in *Der Untergeher*, eine besondere Variante der „Absage an die Bürgerlichkeit“ im Typus der „Epigonen“ zu erkennen.⁸²

Die „Art“ der ausgeübten Kunst scheint in jedem Fall eine untergeordnete Rolle zu spielen. Wichtig erscheint vielmehr eine grundlegende Vorstellung ästhetischer Autonomie. Roland Barthes und Michel Foucault beziehen sich in ihrer Kritik der KünstlerInnen zwar prinzipiell auf AutorInnen, als sie Ende der 1960er-Jahre den „Tod des Autors“ erklären und damit das Ende der Genieästhetik verkünden, aber diese Kritik am Urheberkonzept lässt sich auch auf bildende KünstlerInnen übertragen.⁸³ Indem aber die Originalität des künstlerischen Werks infrage gestellt wird, wird die Frage nach der Autorenschaft bzw. Urheberschaft der KünstlerInnen mit gestellt. Und für die Etablierung eines Motivs der KlavierspielerInnen stellt sich dann die Frage, inwieweit KünstlerInnen noch im Sinne des Motivs der KünstlerInnen aufgefasst werden können, wenn sich ihr Anspruch auf ein künstlerisches Werk nicht auf eine geniale Schöpfung eines neuen Werks, sondern nur auf die Virtuosität ihrer Interpretation beschränkt.

2.2.3. MusikerInnen und reproduzierende KünstlerInnen

Die angesprochene künstlerische Autonomie bzw. die Verbindung zwischen Genie und Künstlertum wirft Probleme in der Bewertung einiger Arten von Kunst und KünstlerInnen auf, hier speziell in Bezug auf MusikerInnen in der Literatur. Hier kann zwar nicht auf die zugrundeliegende Frage eingegangen werden, was Kunst überhaupt ist, aber es muss für das Motiv der KlavierspielerInnen abgeklärt werden, wem Künstlerstatus zugeschrieben wird und warum. MusikerInnen haben als InterpretInnen, im Gegensatz zu KomponistInnen, prinzipiell keinen Anspruch auf geniale Schöpfung. Als „Künstler ohne Werk“⁸⁴ sind sie darauf reduziert,

⁸² Vgl. Steingröver, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten: Zum Anspielerischen Umgang mit Heidegger, Schopenhauer und F. Schlegel in Korrektur, *Der Untergeher und Alte Meister*. Michigan: UMI 1997. S. 70-71.

⁸³ Vgl. Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler*. S. 15-17.

⁸⁴ Alexandra Pontzen bezeichnet mit „Künstler ohne Werk“ allgemein einen bestimmten Typus von Figuren in

die Schöpfungen anderer aufzuführen und zu reproduzieren. So kann nur noch die Kunstfertigkeit ihrer Interpretation Grundlage für den Anspruch des Status als KünstlerInnen sein. Ob die „geniale“ Interpretation fremder Schöpfung wiederum einen Anspruch zur KünstlerIn rechtfertigt, lässt sich an einem weiteren, grundlegenden Typus für das Motiv feststellen – den VirtuosoInnen.

Das Virtuositentum geht auf eine speziell österreichische, musikalische Aufführungspraxis ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, in der Genie und Virtuosität in der Rezeption des Publikums verbunden werden und es dadurch zu einer Erhöhung der Virtuosen zu Genies kommt. Unter diesem Begriff werden ab diesem Zeitraum KünstlerInnen vereint, die mit Musik in Verbindung gebracht werden können –wie SängerInnen, TänzerInnen und MusikerInnen –, deren wesentlichste Gemeinsamkeit der performative Akt auf der Bühne darstellt. Die Germanistin Lucia Ruprecht meint dazu, dass darin der Grund für die emotionale Bindung des Publikums zu finden sei. Ein passives, ohnehin nicht mehr politisches Publikum würde an den exaltierten Darstellern Gefühlsintensitäten ausleben, die zu zeigen sonst nicht möglich gewesen wären. Die Virtuosen seien zu beherrschende Persönlichkeiten geworden, nicht im Sinne symbolischer politischer Führungskraft, sondern durch ihre Fähigkeit zur Veröffentlichung des Privaten, im speziellen der Gefühlswelt.⁸⁵

Bewunderung und fanatische Hingabe erfahren diese VirtuosoInnen nicht nur durch diese öffentliche Aufführung extremer Emotionen, sondern weil sie diese auf einer Bühne frei ausdrücken, gleichzeitig aber auch kontrollieren können. Sowohl als Teil der Aufführungspraxis als auch als sichere Variante für das Publikum, daran teilzuhaben, wobei sich diese Gefühlsintensität in ihrer Extremität bis hin zum Wahnsinn steigert. Laut dem Musik- und Theaterwissenschaftler Clemens Risi findet sich das Verhältnis von Wahnsinn und Virtuosität in drei speziellen Bereichen wieder: als dramatisches Motiv in der Darstellungspraxis, als extreme Schwierigkeit und Herausforderung an stimmliche Leistung und vor allem als „Reaktion einer

der Künstlerliteratur, die sich durch „negative Produktionsästhetik“ auszeichnen, aber trotzdem als Künstler aufgefasst werden. Vgl. Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000. (Philologische Studien und Quellen; H. 164)

⁸⁵ Vgl. Ruprecht, Lucia: Virtuosität als blinde Bewegung in der Romantik. In: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in Verbindung mit Alexander von Bormann; Gerhart von Graevenitz u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Stiftung für Romantikforschung; Band LIII) S. 199-212.

Fangemeinde“, die genau wegen dieser virtuosen Höchstschwierigkeiten des Wahnsinns von den VirtuosoInnen angezogen sei.⁸⁶

Diese Verehrung des Publikums hat wiederum zweierlei Auswirkungen auf die literarische Verarbeitung. Erstens ist es nicht nur möglich, sondern kann durch viele Beispiele in der Literatur als abgesichert gelten, dass auch AutorInnen zum verehrenden Publikum bestimmter KomponistInnen und VirtuosoInnen gehörten, und zweitens, wie schon im Kapitel Motiv erwähnt, dass – über die gegenseitige Befruchtung von Rezeption, Übernahme und Wiederverarbeitung, „Sprossung“ und „Schrumpfung“ verschiedener AutorInnen – Stoffe und Motive generiert werden, die innerhalb eines Gesamtwerks, einer AutorInnengruppe, einer Epoche usw. wirksam werden können und über einen langen Zeitraum tradiert werden. In diesem Fall etwa ein Motiv, das auf der Vorlage der VirtuosoInnen beruht. „In der Bearbeitung und Rezeption solcher VirtuosoInnen [den MusikerInnen auf der Bühne] (kleinere Schriftgröße?) wird deutlich, wie machtvoll sich ein romantisch besetztes kulturelles Imaginäres im Trivialen erhält.“⁸⁷ Alexandra Pontzen meint, dass sich die Darstellung der KünstlerInnen ohne Werk sowohl im Typus als auch in den Erzählgenres, die sie bevölkern, vervielfältigt habe. Sie hätten den seit der Romantik angestammten Platz in der Künstlerliteratur verlassen und hätten sich in verschiedene „Typen“ weiterentwickelt.⁸⁸ „Das Spektrum der Charakterisierungen von Künstlern ohne Werk reicht vom scheiternden Heros der Kunst über den Märtyrer seines eigenen Genies bis zum Phantasten, Schalk, Scharlatan und Dilettanten.“⁸⁹ Diese Figuren beziehen ihre Faszinationskraft aus ihrer uneindeutigen Codierung; für das Motiv der KlavierspielerInnen scheint gerade das ihren Vorzug für die literarische Bearbeitung auszumachen.

⁸⁶ Vgl. Risi, Clemens: Koloratur des Wahnsinns – Wahnsinn der Koloratur. In: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in Verbindung mit Alexander von Bormann; Gerhart von Graevenitz u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Stiftung für Romantikforschung; Band LIII) S. 171-177.

⁸⁷ Vgl. Ruprecht, Lucia: Virtuosität als blinde Bewegung in der Romantik. S. 206.

⁸⁸ Vgl. Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. S. 366.

⁸⁹ Ebenda.

2.3. Das Motiv der KlavierspielerInnen

Für die literarische Verarbeitung von KlavierspielerInnen als MusikerInnen, reproduzierenden KünstlerInnen und VirtuosInnen sind für das Motiv der KlavierspielerInnen hier noch zwei Voraussetzungen abzuklären: erstens, ob speziell KlavierspielerInnen die oben genannten Kriterien erfüllen und als KünstlerInnen bzw. als VirtuosInnen wahrgenommen und rezipiert wurden, um so einen möglichen historischen Hintergrund für das Motiv zu orten; zweitens, ob die ebenfalls oben erwähnten verknüpften Motive und Themen des Motivs ein Profil formen, das in der Analyse von literarischen Texten nicht nur aufscheint, sondern – je nach Stellung des Motivs sowie Themas und Stoffs der analysierten Texte – auch handlungsauslösend wirkt.

In Bezug auf die Frage nach dem VirtuosInnen-Status fällt auf, dass sogar, auch in neueren Abhandlungen der historischen Musikwissenschaft, auf eine spezielle österreichische bzw. Wiener Tradition auf dem Gebiet der Klaviermusik-Interpretation verwiesen wird.⁹⁰ Nicht nur wurden die KlaviervirtuosInnen in Wien, im Vergleich zum restlichen Europa, bei der relativ neuen Institution öffentlicher Konzerte besonders herzlich empfangen und gefeiert, viele von ihnen ließen sich dauerhaft in Wien nieder, um hier zu unterrichten. Vor allem das Klavier hatte sich im Laufe des Jahrhunderts zum bürgerlichsten Instrument der Stadt Wien entwickelt. Das Klavierspiel wurde so ausgiebig erlernt und geübt, dass es den gefürchtetsten Wiener Musikkritiker der Zeit, Eduard Hanslick, zum offenen *Brief über die Clavierseuche* verleitete, in dem er polemisch die Folter des überall erklingenden Klavierspiels anprangert, genauso wie die Unfähigkeit der Schülerinnen und Lehrer.⁹¹

In Zusammenhang mit der Bürgerlichkeit des Klaviers ist auffällig, dass von Schülerinnen und Klavierlehrern die Rede ist. Wenn auch bei der Aufzählung der Konzerte gebenden VirtuosInnen der akute Mangel an Frauen unter den KlavierspielerInnen auffällt, wird mit Clara Schumann zumindest eine erfolgreiche Klavierspielerin aufgezählt. Außerdem wird in der Musikgeschichte Wiens erwähnt, „dass Clara Schumann bis in die 1870er Jahre zahlreiche Konzerte in Wien gegeben und dadurch erheblich dazu beigetragen hat, dass sich bei den Klavierkünstlern die Praxis des Auswendigspiels durchsetzte.“⁹² Der Musikwissenschaftler

⁹⁰ Vgl. Krones, Hartmut: Das 20. Und 21. Jahrhundert (vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart). In: Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer. Berlin Wien: Lit Verlag 2001 (Geschichte der Stadt Wien; Band 7) S. 398-478. S. 446.

⁹¹ Vgl. Hanslick, Eduard: Ein Brief über die „Clavierseuche“ In: Die Gartenlaube. Heft 35 (1884). S. 572-574.

⁹² Vgl. Höslinger, Clemens: Schöpferisches Mitgestalten – Die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben. Über die Wiener und die Beziehungen zu „ihren“ Künstlern. In: Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer. Berlin Wien: Lit Verlag 2001

Clemens Höslinger verweist weiter darauf, dass es in Wien eine lange und liebgewonnene Tradition der Parodie und Travestie gab, die Stars der Oper und die Instrumentalvirtuosen in den damaligen Vorstadttheatern „ironisch-bissig bis liebevoll“ zu karikieren.⁹³

Das wiederum wäre, wie im Kapitel Motiv besprochen, auch eine Grundlage für ein neu entstehendes Motiv bzw. dessen Tradierung in der Literatur. Unter der Vorgabe, dass es zwar zahlenmäßig wenig Motive gibt, aber innerhalb einer Nationalliteratur, einer Epoche, Autorengruppe usw. zu neuen Verknüpfungen von Motivgruppen bzw. der Neuschöpfung von Motiven kommen kann, wäre es so auch möglich, dass in diesem Fall ein Typen-Motiv entstanden ist. Im Falle des Motivs der KlavierspielerInnen würde das bedeuten, dass mit den KlavierspielerInnen gewisse Vorstellungen und Eigenschaften verbunden sein müssten, die gängig genug sind, um den Verweischarakter des Motivs zu gewährleisten. Im besten Fall wären solche Vorstellungen so eingängig, dass über die Publikumsrezeption eine allgemeine Grundannahme entsteht, ein Klischee. Im Falle der KlavierspielerInnen scheint ein solches sogar in die Selbstwahrnehmung der KünstlerInnen eingegangen zu sein. So heißt es im Vorwort eines 1997 erschienenen, praktischen Handbuchs für den „Mann am Piano“: „Es ist zwar alles moderner geworden, rund um die Taste, aber irgendwie sollte man sich über die alten Klischees freuen, mit denen unsere Väter gelebt haben und mit denen auch unsere Kinder und Kindeskindern leben dürfen.“⁹⁴ Ganz ernstgemeint wird der „Mann am Klavier“ dort zu einer „seltenen Spezies“ hochstilisiert. Offenbar nicht „selten“, weil ihm vielleicht weibliche Konkurrenz zu Leibe rücken würde, sondern um das Besondere im Klavierspieler zu betonen.

Welch schöne Begriffe für den Mann an den Tasten: In der ganzen Welt wird er beneidet, um ihn scharen sich Verehrer und Verliebte, Angesäuselte und Harmoniebedürftige, Traurige und Fröhliche. Die meisten bedauern zutiefst, daß sie nicht weitergemacht haben mit ihren Klavierstunden, damals, als sie noch jünger waren. Und so bleibt die Sehnsucht nach dem scheinbar vollkommenen Menschen dort an den Tasten, dem Mann am Piano, der einfach alles verkörpert: Härte und Zärtlichkeit, Bluesvibrationen und präludiale Saitensprünge, melodiöses und Disharmonisches – in ihm steckt „Sam“, der legendäre „Pianospieler“ aus Ricks Café (Casablanca), der Kuppler und Vermittler, der Versöhner und Seelsorger und – last but not least, der Köhner.⁹⁵

Diese Selbstwahrnehmung, die sich absichtlich auf Klischees stützt, zeigt allerdings auch die Kraft des Motivs. Der Typus der KlavierspielerInnen hat sowohl in der Publikumsrezeption überdauert als auch in der Wahrnehmung der KünstlerInnen, und wird von beiden mit be-

(Geschichte der Stadt Wien; Band 7) S.599 -673.

⁹³ Ebenda. S. 632.

⁹⁴ Grab, Waldemar: Der Mann am Piano. Gagen, Repertoire, Personality, Verträge, Management. Bergkirchen: PPV 1997. S. 7.

⁹⁵ Ebenda.

stimmten Charakteristika verbunden und weitergegeben. Dadurch etabliert sich nicht nur eine mögliche Vorlage für das Motiv der KlavierspielerInnen, sondern es zeigt sich auch eine immer noch existierende Relevanz einer realen Vorlage, die sich speziell im Fall von Thomas Bernhards *Der Untergeher* und Glenn Gould zeigt. Dort wird innerhalb des Textes immer wieder auf das Virtuositum verwiesen, während das männlich dominierte Konzertwesen und der Status der Klavierlehrer auch in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* anklingt.

Die Figurenkonzeption in diesen beiden Texten weist wiederum Gemeinsamkeiten mit anderen Beispielen für das Motiv auf, die aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit nicht Teil der Analyse sein können. So beginnt etwa die Handlung in Arthur Schnitzlers *Das weite Land* mit der Beschreibung des Begräbnisses des Klavierspielers Korsakow, der, wie später klar wird, aus unerfüllter Liebe zur Hauptdarstellerin Selbstmord begangen hat.⁹⁶ Diese Charakteristika decken sich mit der schon erarbeiteten Verknüpfung zwischen verschiedenen Themen und Motiven bzw. der Nähe zu den Typen-Motiven der Menschenfeinde, Sonderlinge und KünstlerInnen, und ergeben damit gemeinsam ein Profil für das Motiv der KlavierspielerInnen.

Für die anschließende Analyse ist wichtig, dass bestimmte Züge und Charakteristika der Figurengestaltung in gleicher oder zumindest sehr ähnlicher Zusammenstellung gebündelt und in den Analysetexten nachgewiesen werden können. Es ergibt sich infolge dessen eine Herleitung des Motivs vom Motiv der KünstlerInnen, über die reproduzierenden KünstlerInnen bzw. den KünstlerInnen ohne Werk, zu den KlavierspielerInnen in der österreichischen Literatur. In Verbindung mit den schon erarbeiteten Zügen aus den verknüpften Motiven und Themen ergeben sich daraus die nachfolgenden thematischen Überkategorien der Analyse, in denen sowohl die Charakteristika der Figuren in den Texten als auch die spezifischen Züge der verwandten und verknüpften Motive berücksichtigt werden: Sexualität, Isolation, Macht und Tod.

Diese Kategorien der Analyse müssen demnach die Figuren als reproduzierende KünstlerInnen auffassen, die dem Komplex unterliegen, kein originales Werk zu erschaffen. Mit ihrem Status als KünstlerInnen sind die Themen Macht, Kunst, Gesellschaft Wahnsinn und Tod verbunden, als KünstlerInnen ohne Werk wird ihre Isolation zu einem wichtigen Gebiet. Isoliert werden sie unter anderem durch die „transzendente Heimatlosigkeit des Solisten“⁹⁷ auf der Bühne, die VirtuosInnen, die die Entfaltung in der Kunst suchen und nur das Publikum

⁹⁶ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Das weite Land*. Tragikomödie in fünf Akten. Hg. von Reinhard Urbach. Stuttgart: Reclam Verlag 2002. (Reclam Universal-Bibliothek; Nr. 18161)

⁹⁷ Vgl. Steingröver, Reinhild: *Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten*. S. 69.

finden, vor dem sie fliehen, weil sie nicht KomponistInnen oder Genie sein können, sondern nur „Performer“; außerdem können sie dem Anspruch selbstmächtigen Erfindens nicht genügen, weil ihre Produktion vorrangig technische Virtuosität betrifft. Mit diesem Scheitern an der Kunst verknüpft sich wiederum das Motiv des Menschenfeindes und verstärkt somit den Zug der Isolation. Gerade das Schöpferkonzept von Genie und KünstlerInnen weist eine bestimmte erotische Komponente auf⁹⁸, die sich mit der motivischen Verknüpfung von KünstlerInnen, Eros und Sexualität auch in der Analyse niederschlagen muss. Wichtig scheint dabei für das Motiv der größtenteils subversive Zugang zu den verknüpften Bereichen. In Bezug auf Kunst und Gesellschaft scheint das offensichtlich, betrifft aber auch die Bereiche Familie, zwischenmenschliche Beziehungen und Sexualität. Das scheint auf ein Irritationspotential des Motivs hinzuweisen, das sich auch in diesen Charakteristika niederschlagen muss.

⁹⁸ Vgl. Pontzen, Alexandra. Künstler ohne Werk. S. 31-40.

3. Analytischer Teil

Wir sind ja keine Menschen, wir sind Kunstprodukte, der Klavierspieler ist ein Kunstprodukt, ein widerwärtiges [...]»⁹⁹

Die Auswahl der „richtigen“ Primärtexte war zwar anfangs eine Herausforderung, die Entscheidung zugunsten Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*¹⁰⁰ und Thomas Bernhards *Der Untergeher* stellte sich aber im Endeffekt als glücklichste aller möglichen Lösungen heraus. Beide Texte wurden im Jahr 1983 verlegt und haben jeweils KlavierspielerInnen als Hauptfiguren – im Fall von Thomas Bernhards *Der Untergeher* verdreifacht als erzählendes Ich, Wertheimer und Glenn Gould – und auch als Nebenfiguren, wie zum Beispiel in den Lehrer- und Schülerfiguren und Vorbildern der erwähnten Hauptfiguren. So darf etwa nicht übersehen werden, dass Walter Klemmer in der *Klavierspielerin* selbst Klavierschüler ist und Thomas Bernhards Glenn Gould im *Untergeher*, wie er beschreibt, nur im Gegenspiel mit und durch den Klaviervirtuosen Horowitz¹⁰¹ entstehen konnte (U, S. 79). Dadurch werden diese beiden Texte noch fruchtbarer für die Analyse des Motivs. Wie kommt es also dazu, dass im selben Jahr gleich zwei Texte veröffentlicht werden, in denen KlavierspielerInnen so prominent dargestellt sind?

Abgesehen von der unterschiedlichen Rezeption der beiden Werke¹⁰², die hier nicht behandelt werden kann, ist es für diese Arbeit wichtig, einen bestimmten Umstand als direkten Anlass für beide Texte ausschließen zu können: im Jahr zuvor verstarb überraschend der gleichermaßen berühmte wie berüchtigte Klavierspieler Glenn Gould, der durch sein weithin bekanntes exzentrisches Verhalten zahlreiche Texte inspiriert hatte, die sich immer wieder mit seiner einzigartigen Karriere, seinem persönlichen Leben und seinen Eigenarten beschäftigen:

⁹⁹ Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. München: Süddeutsche Zeitung 2004. (Süddeutsche Zeitung Bibliothek; Band 5) S. 77. Im Folgenden abgekürzt: U

¹⁰⁰ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. 38. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006. Im Folgenden abgekürzt: K

¹⁰¹ Da in der Sekundärliteratur Vladimir Horowitz nie als Lehrer oder auch nur Einfluss auf den „realen“ Glenn Gould genannt wird, dürfen wir hier von einem Bruch ausgehen. Vgl. Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): *Notable Twentieth-Century Pianists. A Bio-Critical Sourcebook. Volume 1*, A-J. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1995. S. 335-336.

¹⁰² Rezeptionshistorik kann nicht Teil dieser Arbeit sein, aber in Bezug auf *Die Klavierspielerin* ist zumindest auffällig, dass sie im Gegensatz zu Bernhards *Untergeher* längere Zeit nicht beachtet wurde und beispielsweise noch in den 90ern nicht in Wilperts *Daten Deutscher Dichtung* aufgenommen worden war. Vgl. Wilpert, Gero von; Gühring, Adolf (Hg.): *Erstausgaben Deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur Deutschen Literatur 1600-1900*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 1992.

Unorthodox and inimitable, Glenn Gould has inspired an outpouring of print [...] some of it written by Gould himself, most of it written in the decade following his death. The pro and con discussions set forth in these writings essentially dwell on the same Gould themes: his life and concert career; the influences on his development; his eccentricities [...]¹⁰³

Obwohl der zeitliche Zusammenhang auffällig ist und Thomas Bernhard ja direkt auf Glenn Gould verweist, wird schon im ersten Satz des Textes ein Bruch deutlich. Glenn Gould starb am 4. Oktober 1982 in Toronto im Alter von 50 Jahren¹⁰⁴ und nicht, wie gleich im ersten Satz in Bernhards *Der Untergeher* erwähnt wird, mit 51 (U, S.7). Es ist davon auszugehen, dass Thomas Bernhard hier kein Fehler in seiner Recherche unterlaufen ist, sondern dass dadurch schon im ersten Satz eine Abgrenzung seines fiktiven Glenn Goulds zur realen Person herbeigeführt werden soll. Für den Textlinguisten Gregor Hens ist es sogar selbstverständlich, dass die Figur des Untergehers im Text auf dem Hintergrund von Glenn Goulds Biographie entstanden ist und Bernhard diesen Protagonisten gewählt hat

in dem Wissen, daß der Leser geneigt ist, die Figur aus der Erzählung mit dem Pianisten Gould, wie er aus den Medien bekannt ist, zu vergleichen und zu identifizieren. Dies ist sicherlich der Grund dafür, warum die Figur Gould trotz des bei Bernhard üblichen Fehlens von Personenbeschreibung relativ gut ausgestaltet scheint. [...] Es genügt dem Autor offensichtlich, die Biographie als eine Art Schreibanlaß und Grundstruktur durch schlichten Hinweis einzubinden in das erzählte Geschehen, um sie nach Belieben zu verändern und auszuschmücken.¹⁰⁵

Bernhard nimmt und verändert also absichtlich die Vorlage des realen Glenn Goulds, um seine Version zu gestalten. Gerade diese Brüche zwischen fiktivem Glenn im *Untergeher* zur realen Person Glenn Gould sind für das Motiv von Interesse, um aus Bernhards Rezeption Goulds und seiner Version des Klavierspielers Gould Schlüsse zu ziehen. In der weiteren Analyse wird an bestimmten, für die Analyse wesentlichen Stellen auf Goulds Biographie verwiesen, um weitere derartige Brüche aufzuzeigen.

Glenn Goulds Tod kann als zusätzliche Inspiration für Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* nicht ausgeschlossen werden; aufgrund des Werkumfangs, fehlender Verweise und des Erscheinungsdatums der *Klavierspielerin* kann eine direkte Verbindung jedoch als nicht vorhanden angenommen werden.

¹⁰³ Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): *Notable Twentieth-Century Pianists*. S. 332.

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁵ Vgl. Hens, Gregor: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester: Camden House 1999. S. 56.

Die gerade für diese Arbeit anzunehmende, wahrscheinlichere Variante ist, dass eine zufällige gleichzeitige Auswahl aus einem Motiv- und Figurenrepertoire beiden Autoren die Möglichkeit gegeben hat, ihre jeweilige künstlerische Version zu verwirklichen. Wahrscheinlich ist dem so, weil eine Verbindung zwischen Jelinek und Bernhard zu den Themen Musik, Musikbetrieb und Künstlern nicht geleugnet werden kann.

Immer wieder wird beispielsweise Musik als Thema in den Werken als auch in den Biographien von Bernhard und Jelinek besprochen. Für die vorliegende Arbeit ist ihre Biographie nicht von wesentlicher Bedeutung für das Motiv und bleibt ausgespart. Auch die Untersuchung einer Verbindung zwischen Sprache und Struktur der Werke und Musik kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht erfolgen.

Denn die Übertragbarkeit musikalischer Begriffe auf die Literatur ist prekär, handelt es sich doch um zwei zwar aufeinander bezogene, aber nie analog zu setzende Medien. Gibt es zwar fließende Übergänge zwischen Sprache und Musik, so z.B. im klanglichen Bereich, wie auch vergleichbare Elemente, wie z.B. rhythmische und syntaktische Verläufe, so muß jedoch eine Beschreibung des „Musikalischen“ eines literarischen Werkes im Bereich des Metaphorischen verbleiben. Oder es wird der Versuch einer Übertragung unternommen, indem musikalische Formen wie Variation, Fuge oder Rondo auf literarische Werke appliziert werden, wie das etwa bei Thomas Bernhards Prosawerken getan wurde. Im Falle von Elfriede Jelinek läßt sich mit solchen Übertragungen wenig anfangen.¹⁰⁶

Soweit aber Musik auf inhaltlicher Ebene eine Rolle spielt, werden diese Aspekte Teil der Analyse sein. So wird bei Bernhard nicht nur auf zahlreiche Komponisten Bezug genommen, sondern es werden auch bekannte Musikstücke in seinen Prosatexten und Dramen gespielt oder kommentiert. Vor allem Bernhards Bezugnahme auf Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen und Glenn Gould im Untergeher ist hier von Interesse: „der berühmteste Interpret dieser Komposition, und die Verbindung zwischen Bachs Werk und Bernhards künstlerischer Reaktion darauf hat nicht zufällig auch in der Forschung bereits die durchaus berechtigte Aufmerksamkeit erregt.“¹⁰⁷ In Bezug auf die Klavierspielerin ist hier eher „die motivische Verarbeitung von Musik und Musikausübung in den literarischen Texten“¹⁰⁸ von Interesse.

Um das Motiv der KlavierspielerInnen zu etablieren, wird sich die folgende Analyse zwangsläufig eng an den Texten der beiden Primärwerke orientieren.

¹⁰⁶ Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 189-207. S. 190.

¹⁰⁷ Mittermayer, Manfred: Ein musikalischer Schriftsteller. Thomas Bernhard und die Musik. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 63-88. S. 64-65.

¹⁰⁸ Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. S. 196.

3.1. Sexualität

Eines der wichtigsten Charakteristika, wenn nicht das wichtigste, für das Motiv der KlavierspielerInnen, ist Sexualität. Im Gegensatz zu Liebe und Erotik handelt es sich in Bezug auf das Motiv der KlavierspielerInnen allerdings um körperliche Liebe. Definiert als geschlechtliches Verhalten von bestimmten Geschlechtspartnern, hetero- oder homoerotischer Natur, welches nicht nur kulturhistorisch betrachtet, sondern auch in der Literaturgeschichte immer wieder als tierisch, niedrig und als etwas Schmutziges abgewertet wurde. Damit im Zusammenhang steht auch die Pornographie als streng hierarchisch codierter phallischer und mit Gewalt oder Demütigung verbundener Begriff. All diese Begriffe stehen in einem Wechselbezug zueinander, aber leben auch unabhängig voneinander in der Literatur und provozieren gerade dadurch eine Wertung¹⁰⁹, eine Irritation. „Unumgänglich dafür ist die Thematisierung von künstlerischen und ästhetischen Konventionen sowie von allgemeinen Normenvorstellungen und Tabus in einer Gesellschaft“¹¹⁰. In Bezug auf Jelineks Texte gilt das nicht nur wegen der beschriebenen Inhalte, sondern vor allem auch wegen ihrer Verwendung von Ausdrücken der Sexualsprache, die Irritation erzeugt.¹¹¹ Diese Irritation wiederum setzen sowohl Elfriede Jelinek als auch Thomas Bernhard in den beiden Texten gezielt ein und erfüllen somit eine der Hauptanforderungen für das Motiv der KlavierspielerInnen. Gerade bei diesen Figuren fällt auf, dass das ihnen zugeschriebene Begehren und ihre Sexualität immer einen subversiven Charakter aufweisen, einen Tabubruch darstellen, was gerade während des 20. Jahrhunderts eine nicht geringe Herausforderung an das Motiv darstellt.¹¹²

Der Gesellschaftsbegriff und die Haltung gegenüber Liebe, Lust, Erotik und Sexualität war wohl kaum jemals so vielen und so rasch vollzogenen Änderungen unterworfen wie im letzten Jahrhundert. Von der das gesamte Jahrhundert andauernden Frauenrechtsbewegung¹¹³ über sexuelle Befreiung, Gleichberechtigung und Gender-Theorie bis hin zum propagierten

¹⁰⁹ Vgl. Seidler, Andrea: Vertextlichte Erotik. Eine kurze Einführung in die sozialgeschichtliche Forschung als Voraussetzung der Textinterpretation. In: Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 12-33. S. 13-17.

¹¹⁰ Salzmann, Herbert; Sexl, Martin: Kunst und Irritation – ein Projekt. In: Kunst und Irritation. Hg. von Markus Stegmayr und Johanna Zorn. Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2011. S. 9-18. S. 11.

¹¹¹ Vgl. Deppert, Alex: Die Metapher als semantisches Wortbildungsmuster bei englischen und deutschen Bezeichnungen für Geschlechtsverkehr. In: Sprache – Erotik – Sexualität. Hg. von Rudolf Hoberg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. S. 128-157.

¹¹² Im Folgenden wird von subversiver Sexualität im Sinne eines Tabubruches gesprochen. Die Definition folgt der von Dagmar von Hoff. Siehe dazu: Hoff, Dagmar von: Familiengeheimnisse: S. 30-42.

¹¹³ Vgl. Flossmann, Ursula: Frauenrechtsgeschichte. Ein Leitfaden für den Rechtsunterricht. Linz: Universitätsverlag R. Trauner 2004. (Linzer Schriften zur Frauenforschung; Band 26)

medialen Bombardement und neo-viktorianischer Begrenzung.¹¹⁴ Wie außerordentlich also, dass gerade die KlavierspielerInnen von ihren Schöpfern immer wieder an den jeweils existierenden Rand der gerade herrschenden Gesellschaftsmoral geschrieben wurden. Wichtig ist dabei also nicht, dass Sexualität und der sexuelle Akt Bestandteil des Motivs sind, sondern dass die der Figur eingeschriebene Sexualität subversiv dargestellt wird.

Die Gegenwartsliteratur der letzten zwei Jahrzehnte bietet ein heterogenes Bild, wenn es um den Umgang mit Erotik und Sexualität geht. Sexuelle Praktiken werden forciert in den Vordergrund gerückt, ein tabuloser Umgang mit ihnen scheint nicht üblich geworden zu sein. Sieht man aber auf die Struktur der Texte und baut darauf eine Interpretation auf, dann stellt sich heraus, dass manche [...] die Tabulosigkeit inszenieren, um das ‚viktorianische‘ (Foucault) Dispositiv von Sexualität zu reetablieren. [...] Dagegen stehen Texte [...], die mit dem sexuellen Dispositiv ein ironisches Spiel treiben und es so subvertieren.¹¹⁵

Wobei es in diesem Fall für das Motiv nicht wesentlich ist, ob die Sexualität ausgelebt wird oder unerfüllt bleibt. Gerade für den handlungsauslösenden Faktor eines Motivs reicht Begehren aus, egal ob explizit ausgesprochen, gehandelt oder nur angedeutet bzw. explizit verschwiegen. Neben dem sprachlichen Irritationspotential betrifft das auch die Zensur. Gerade weil Sexualität und Erotik gesellschaftlich gesehen grenzüberschreitende Phänomene sind, wurde immer wieder versucht, das „Terrain des Erlaubten und Erwünschten“ klar abzugrenzen und den Bereich des Erotischen und des Pornographischen genau zu bestimmen.¹¹⁶ Dadurch wurde nicht nur gerade interessant, was eigentlich verboten war – es entstand dadurch eben ein Irritationspotential bezüglich Sexualität in der Sprache und der Gesellschaft, das auch in der neueren Literaturwissenschaft problematisch scheint.¹¹⁷

Umso besser, handelt es sich hier ja genau um verbotene oder tabuisierte Formen des Begehrens, von denen die meisten nicht nur sozial geächtet, sondern einige sogar bis zu einem bestimmten Zeitpunkt im 20. Jahrhundert in Österreich strafrechtlich verfolgt wurden.¹¹⁸ In Be-

¹¹⁴ Speziell für die Analyse der beiden Primärtexte empfiehlt sich der Beitrag von Stefan Neuhaus, der sich mit der Funktionalisierung von Erotik und Sexualität in der Gegenwartsliteratur, speziell mit dem Zeitraum ab 1968 bis in die frühen 2000er, beschäftigt. Vgl. Neuhaus, Stefan: „Ihre Möpfe sind weich. Ungewöhnlich schön liegen sie in der Hand“: Zur Funktionalisierung von Erotik und Sexualität in der Gegenwartsliteratur. In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. von Doris Moser und Kalina Kupczynska. Wien: Praesens Verlag 2009. (Stimulus; Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2008) S. 375-387.

¹¹⁵ Ebenda. S. 387.

¹¹⁶ Van Uffelen, Herbert: Vorwort. In: Erotik in der europäischen Literatur . Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S 7-11. S. 7.

¹¹⁷ Joost, Ulrich: Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität. Thesen zur Begrifflichkeit, Systematik und Geschichte der Pornographie in neuerer fiktionaler Literatur. In: Sprache – Erotik – Sexualität. Hg. von Rudolf Hoberg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. S. 308-327.

¹¹⁸ Abgesehen von den teilweise antiquierten und diskriminierenden Bezeichnungen und Bestimmungen lohnt ein Blick auf die noch geltenden Paragraphen des Österreichischen Strafgesetzbuches in Bezug auf Inzest, Exhibitionismus, Homosexualität usw. Siehe dazu: Fabrizy, Ernst. E.: Strafgesetzbuch inkl. Erg.-Heft 2012. StGB samt

zug auf die hier behandelten Texte von Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek betrifft das Inzest, Homosexualität, Sadomasochismus, vom heteronormativen Vorbild abweichende Sexualität und andere Verhaltensformen, die gegen gesellschaftlich akzeptierte Normen verstoßen. Abgesehen von diesen besonderen Ausprägungen von Sexualität, die hier später noch gesondert behandelt werden, ist auch in den heteronormativ geprägten Mann-Frau-Beziehungen beider Texte genügend subversives Verhalten zu finden.

Erika Kohut etwa erlebt ihre ersten prägenden Momente sexueller Spannung als „Pubertärin“ (K, S.37), die, von Mutter und Großmutter, in einem vorpubertären Stadium eingefroren, gehalten wird. „Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert, abzuschirmen [...]. Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jeden Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann.“ (K, S. 37)

Vor diesem Hintergrund beschreibt Jelinek eine erste, prägende Begegnung Erikas mit Sexualität. Der Cousin, Burschi, der von der Frauenbrigade nicht als Bedrohung wahrgenommen wird, wird zum ersten Objekt des Begehrens und nimmt ihre Beziehung zu Walter Klemmer vorweg. Untypisch für die Mutter im Text, scheint diese die beschriebene sexuelle Spannung nicht wahrzunehmen, während sie sich, wie später im Text bei der Vergewaltigung ihrer Tochter durch Walter Klemmer, über die schlechte Behandlung ihres Besitzes, hier der begabten Tochter, beschwert (K, S. 46). Der Cousin wird, genauso wie später Klemmer, als kraftstrotzender junger Sportler (K, S. 43; S. 127-128) beschrieben. Genau wie später Klemmer, ist auch der Cousin von seiner hegemonialen Männlichkeit überzeugt und gefällt sich darin, mittels seiner überlegenen Kraft oder schmutzigen Tricks junge Mädchen zu überwältigen (K, S. 43). Von seiner jugendlichen und sportlich-gesunden Männlichkeit überwältigt, ist sie ihrem Cousin und ihrem eigenen plötzlichen Begehren hilflos ausgeliefert.

Das rote Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen. Es gehört einem Verführer, dem keine widersteht. Daranlehnt 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. (K, S. 46)

Dieser prägende Moment wird von ihr, in Anlehnung an Goethe, als schöner Augenblick, der verweilen soll (K, S. 46), empfunden, aber noch am gleichen Abend verletzt sie sich selbst lustvoll mit einer Rasierklinge, die wie der Bräutigam lacht (K, S. 47). Diese Verbindung

ausgewählten Nebengesetzen. Kurzkommentar. Mit einer Einführung und Anmerkungen unter Berücksichtigung der Rechtsprechung des Obersten Gerichtshofes und des Schrifttums. 10. Auflage. Wien: Manz Verlag 2012.

zwischen Begehren, Lust und Schmerz findet sich als Thema im weiteren Text wieder und kumuliert in der Begegnung mit Walter Klemmer.

Spätere, direkte sexuelle Kontakte zwischen Erika und dem entgegengesetzten Geschlecht werden von ihr als unangenehm erlebt. Die erwähnte „kümmerliche Ansammlung weißhäutiger Stubenhocker“ (K, S. 78), steht in direktem Gegensatz zur Beschreibung ihres Cousins und Walter Klemmer und löst bei ihr auch nichts aus. „Die Lust brachten die jungen Herren bei Erika ins Rollen, dann stoppten sie die Lust wieder“ (K, S. 79). Der Typ Mann, auf den sich Erikas Begehren richtet, hat hier eine wesentliche Bedeutung. Die Herren in diesem Bestiarium, die Stubenhocker, der junge Jurist, der junge Gymnasialprofessor und der Vertreter, denen nicht einmal Namen gegeben werden, können ihr nicht geben, wonach sie verlangt.

Erika versuchte, sie mit Leidenschaft und Lust an sich zu fesseln. Heftig mit Fäusten schlug sie auf das wippende tote Gewicht über ihr ein [...]. Sie hat nichts verspürt. Sie hat überwältigende Lust angedeutet, damit der Mann endlich wieder aufhört. Der Herr hört zwar auf, doch ein anderes Mal kommt er wieder. Erika spürt nichts und hat nie etwas gespürt. Sie ist empfindungslos wie ein Stück Dachpappe im Regen. (K, S. 79)

Erst Walter Klemmer löst wieder Empfindungen in ihr aus. „Lehrerin und Schüler stehen einander von Mann zu Frau gegenüber. Zwischen ihnen Hitziges, eine unübersteigbare Mauer.“ (K, S. 192) Er wiederum richtet sein Begehren auf die Klavierlehrerin, weil er, bis zu einem gewissen Grade ebenso wie sie, die sexuelle Erfahrung sucht. „As a student he is keen, ambitious and talented, with an eager desire to please his teacher, Erika. Walter is typically confident, talented and womanizing. As a young man, he is at the peak of his sexual development.“¹¹⁹ Selbst wenn im Text die Behauptung aufgestellt wird, dass kein Zweifel daran bestehen könne, dass Walter Klemmer verliebt sei, wird diese Behauptung sofort abgewertet, indem die Vergänglichkeit dieser Empfindung angesprochen wird, weil es nicht das erste, aber auch nicht das letzte Mal sein werde (K, S. 124). Verstärkt wird der Eindruck eines primär sexuellen Interesses von Klemmer an seiner Klavierlehrerin, weil er sich im Text selbst eingesteht, dass er seine Lehrerin in „Betrieb“ nehmen möchte und gleichzeitig in die Reihe jener Frauen einreicht, „die er schon besessen und dann zu Billigpreisen wieder abgestoßen hat“ (K, S. 126). Es bleibt kein Zweifel an seinem primär sexuellen Interesse. Selbst in seiner Vorstellung handelt es sich nicht um eine gleichberechtigte Liebesbeziehung. Der idyllische Spaziergang in die Natur wäre nur dazu gut, diese Verbindung vor der Gesellschaft geheim zu halten. „Bald wird er sich mit Erika in der Natur ergehen und ergötzen. [...] Dort sieht keiner,

¹¹⁹ Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories. Power, Violence, Sex and Identity in Elfriede Jelinek's The Piano Teacher*. Stuttgart: ibidem Verlag 2007. S. 59-60.

wie der junge Sportler und Künstler, der schon bei Konkurrenzen angetreten ist, sich mit einer altersgeschwächten Frau herumwälzt. [...] Erika ist stumm geworden, weder Augen noch Herz gehen ihr über.“ (K, S. 195)

Gerade was Elfriede Jelineks Werke angeht, finden sich zahlreiche Texte in der Sekundärliteratur, die sich auf unterschiedlichste Weise mit ihrer Darstellung von Sexualität und zwischenmenschlichen Beziehungen auseinandersetzen. Sehr oft wird dabei gerade in Bezug auf *Die Klavierspielerin* eine strenge Unterscheidung zwischen Eros und Sexualität getroffen¹²⁰, die ich speziell für die Analyse des Sadomasochismus in der *Klavierspielerin* beibehalten möchte, obwohl in der Sekundärliteratur kein Konsens diesbezüglich besteht.¹²¹ „Die Erotik lebt geradezu von der Beziehung mit dem, von dem wir sie gerade mit einer solchen Definition zu trennen versuchen: von der Liebe etwa, aber auch von der Sexualität beziehungsweise der Pornographie.“¹²²

Und Pornographie als Form der subversiven Sexualität ist ein wesentliches Thema in der *Klavierspielerin*. Sowohl in Jelineks graphischen Beschreibungen als absichtliche Verfremdung und Irritation in der Kommunikation zwischen AutorInnen und LeserInnen, als auch in der Beschreibung von Erika Kohuts Besuchen im Pornokino, bei denen das Spannungsverhältnis zwischen Erotik, Sex und Pornographie besonders deutlich wird. Das schon angesprochene Verhältnis zwischen Erotik und Sexualität verschärft sich hier, weil prinzipiell jede erotische Situation auch pornographische Qualitäten aufweisen kann, so wie jede pornographische Situation etwas Erotisches hat, wobei sich Erotik in pornographischen Situationen oft nur auf das Setting wie Ausstattung, Räumlichkeit und eventuell vorhandene Kleidung und im Fall der *Klavierspielerin* besonders auf die Wortwahl beschränkt.

Die aufklärerische und denunziatorische Absicht hat bei Jelinek einen hohen Stellenwert, die Herausforderung an den Leser ist aber nicht nur rationaler Art, das gilt es festzuhalten. Schon in der *Klavierspielerin* hatte die Beschreibung der Liebesszenen, da wo wir uns erotische Stimulierung erwarten, groteske und ekelhafte Züge angenommen, die Leser werden dieser Sprache ausgesetzt und lassen sich foltern.¹²³

¹²⁰ Vgl. Svandrlik, Rita: „Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text: das Beispiel Elfriede Jelinek“ In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. v. Doris Moser und Kalina Kupczynska. Wien: Praesens Verlag 2009. [Stimulus; Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2008] S. 363-374.

¹²¹ Rita Svandrlik erwähnt in ihrem Beitrag zwar, dass die von ihr zitierte Hiltrud Gnüg *Die Klavierspielerin* nicht als erotische Literatur auffasst, weil dort keine „lustvolle“ Sexualität beschrieben wird – sie stimmt deren Analyse aber textästhetisch nicht zu. Siehe Ebenda. S. 364.

¹²² Van Uffelen, Herbert: Vorwort. S. 10.

¹²³ Svandrlik, Rita: „Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text“. S. 366.

Während Sexualität also in Elfride Jelineks Werken offensichtlich und oft vorkommt und damit ausgiebig und aus unterschiedlichster Sicht in der Sekundärliteratur behandelt wird, bleibt sie in den Texten von Thomas Bernhard weitgehend ausgespart, was wiederum des Öfteren Anlass für unterschiedlichste Interpretationen ist. Das könnte, wenn es auch auf den *Untergeher* zutreffen würde, ein größeres Problem für die Etablierung des Motivs in ebendiesem darstellen, weil Sexualität und Begehren so wichtige Bestandteile für das Motiv sind. Im Fall von Bernhards *Der Untergeher* findet sich jedoch einiges, um den Text in Bezug auf dieses Kapitel fruchtbar zu machen: neben dem speziellen Verhältnis zwischen Wertheimer und seiner Schwester, das näherer Betrachtung lohnt, vor allem die vom Erzähler illegitim empfundene Verbindung zwischen Wertheimer und der Wirtin. „Es paßt ganz und gar nicht zu ihm, daß er mit der Wirtin in ihrem Haus geschlafen hat, dachte ich, ich schaute auf die Gastzimmerdecke in der Vermutung, daß sich die beiden genau über dem Gastzimmer im Wirtinnenbett vereinigt hatten. Der Überästhet im Dreckbett, dachte ich.“ (U, S. 39)

In Bezug auf das Geschwisterverhältnis kann das „Geheimnis“, oder das „Verschwiegene“, nutzbringend für diese Untersuchung sein. So kann, was hier verschwiegen bzw. angedeutet wird, in dieser Form einerseits als kommunikativer Sprechakt¹²⁴ im Sinne der Sprachwissenschaft aufgefasst werden, andererseits auch als Zeichen in einem Sprachsystem, welches gerade Sexualität regelhaft mit Bedeutungen besetzt und deshalb geeignet ist, Botschaften zu vermitteln.¹²⁵

Bei den drei Klavierspielern im *Untergeher* ist eine Abstufung des sexuellen Begehrens festzustellen. Alle drei haben unterschiedliche und eigentümliche sexuelle Verhaltensmuster, die von einer schmutzigen Getriebenheit Wertheimers über den ambivalent empfindenden, aber passiv beobachtenden Erzähler, zum mönchisch gouldschen Lebensplan reicht.¹²⁶ Der Erzählerblick auf die Wirtin wechselt von Ekel (U, S. 39) und Ambivalenz – „die widerwärtige, abstoßende, gleichzeitig anziehende Natur, die ihre Bluse bis zum Bauch herunter offen hatte“ (U, S. 106) – zu distanzierter Anerkennung (U, S. 109), und sie fungiert für ihn nicht nur als Gesprächspartnerin, sondern als Versorgerin und wird zur Mutterfigur für den Erzähler (U, S. 116). „Die ‚abstoßende, gleichzeitig anziehende Natur‘ hat schon die ganze Zeit im Hintergrund gewartet, sie war anwesend und hat beobachtet, ohne in die Gedankenwelt des Erzäh-

¹²⁴ „Die [interagierenden] Figuren sprechen jedoch nicht nur, was ohnehin bereits *Handeln als Sprechakt* wäre, sie handeln auch nonverbal. Diese Ebene lässt sich als Präsentation von Sprechakten und allgemeinen kommunikativen Handlungen bezeichnen.“ Vgl. Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995. (Literaturwissenschaft im Grundstudium; Bd. 12.) S. 69.

¹²⁵ Siehe Kapitel 3.1.1. Inzest.

¹²⁶ Vgl. Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. S. 65.

lers eingreifen zu wollen. Sie war es auch, die sich schon des vereinsamten, in seiner Intellektualität gescheiterten Wertheimers angenommen hat.“¹²⁷

Die Wirtin nimmt sich im Text dieses „gescheiterten“ Wertheimers an, weil er sie so lange „anjammerte“, bis sie sich seiner erbarmte und mit ihm in ihr Zimmer ging (U, S. 131). Durch die nachfolgende Information, dass Wertheimer der Wirtin einen Kredit nicht gewährte, wird klargestellt, dass sie zwar vielleicht materielles Interesse an der Verbindung mit Wertheimer hatte, aber kein Geld von ihm bekommen konnte (U, S. 132). Ihre sexuelle Beziehung wurde dadurch allerdings nicht beendet. Sie erzählt im Text von folgenden Gelegenheiten, bei denen Wertheimer wieder bei ihr übernachtete (U, S. 114), ihr ein Erbstück versprach (U, S. 114), und erklärt indirekt ihre Sorge um Wertheimers Wohlbefinden (U, S. 108; S. 114). Es besteht also zumindest eine gewisse zwischenmenschliche Beziehung, wenn auch keine Bindung. Dafür spricht auch, dass sie immerhin so viel Einblick in Wertheimers Emotionen hat, dass sie der Suizid ebenso wie den Erzähler nicht überrascht. Aber gerade dadurch ist noch bezeichnender, dass der Ort des Suizids in ihren Augen schwerer wiegt als die Tat selbst, und dass sie sich zumindest so vertraut sieht, dass sie sich berechtigt fühlt, ihm die Art seines Selbstmordes nicht zu verzeihen: „Im Grunde sei ihr der Selbstmord Wertheimers keine Überraschung gewesen, aber das hätte er nicht tun dürfen, sich ausgerechnet in Zizers vor dem Haus seiner Schwester an einen Baum hängen, das verzeihe sie ihm nicht.“ (U, S. 131)

Im scheinbar starken Kontrast zu Jelinek wird hier kein sexueller Akt geschildert. Graphische Beschreibungen bleiben aus. „Auch hier gilt: Weniger ist Mehr, Andeutungen sind besser als pornographische Schilderungen, weil sie die lasche viktorianische Zensur im Kopf umgehen und durch Akzeptieren ihrer Funktionsweisen zugleich, für die Lebenswirklichkeit der LeserInnen, bestätigen können.“¹²⁸ Aber dieser angedeutete Akt hat hier keinerlei Beigeschmack von Liebe oder Zuneigung in einem romantischen, heteronormativen Kontext, sondern bestätigt die Trennung zwischen Eros und Sexualität. Die Wirtin „erbarmt“ sich, Wertheimer „jammert“, körperliche Nähe wird eher aus Freundlichkeit und Dankbarkeit gewährt. Die Ambivalenz dieser Situation wird noch verstärkt, indem die Erzählerfigur über die gleichzeitige Anziehung und Abstoßung reflektiert, die sie im Gespräch mit der Wirtin fühlt, wenn diese ihr von ihren Begegnungen mit Wertheimer erzählt: „Wie sie Herr Wertheimer sagte, war anrührend und widerwärtig zugleich.“ (U, S. 132)

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Stefan Neuhaus: „Ihre Möpfe sind weich. Ungewöhnlich schön liegen sie in der Hand“. S. 380.

3.1.1. Inzest

Abgesehen von der sexuellen Beziehung zwischen Wertheimer und der Wirtin, ist auch im *Untergeher* die vielleicht interessanteste Verbindung Wertheimers eine verbotene: die zwischen ihm und seiner Schwester. Zwar wird die Beziehung zwischen ihm und seiner Schwester im *Untergeher* nie als explizit sexuell dargestellt, es wird beispielsweise kein sexueller Akt beschrieben oder angedeutet und besprochen wie in Bezug auf die Wirtin, aber die gesamte körperliche Ebene wird im Text ausgespart. Trotzdem stellt Wertheimers Hassliebe zu seiner Schwester, abgesehen von seiner Leidenschaft für das Klaviervirtuosentum, die einzige Leidenschaft dar, die er je gefühlt hat, und wird gleichberechtigt als Grund für seinen Selbstmord dargestellt (U, S. 51). „Er verehrte, ja liebte seine Schwester, dachte ich, und machte sie mit der Zeit wahnsinnig. Im allerletzten Moment entkam sie ihm nach Zizers bei Chur, meldete sich nicht mehr, ließ ihn zurück.“ (U, S. 44)

Bruder-Schwester-Verhältnisse unterschiedlichster Art wurden schon ausführlich unter Berücksichtigung von psychoanalytischen, symbolischen und motivanalytischen Aspekten als Inzestthematik in Bernhards Werk festgestellt. Diese entziehen sich aber herkömmlichen Analysetechniken. Die Inzestthematik in den Werken Bernhards nimmt laut Dagmar von Hoff eine besondere Stellung ein. Durch die ihm eigene Darstellungsweise des Geschwisterverhältnisses wird dem „Sinnkern“ ein identifizierbarer Zugriff entzogen, die Verarbeitung desselben ist nicht mehr möglich, weil eine Art „Zerdenken“ stattfindet, wodurch das Inzestmotiv nicht mehr eindeutig festzustellen ist. Indem immer wieder auf eine Grundkonstante, nämlich den Aspekt des Inzests als eindeutiges Motiv in Bernhards verschiedenen Werken, zurückgeführt wird, verliert sich die Inzestthematik in eben diesen Texten. Damit verbunden ist der Umstand, dass der „Geschwisterkomplex“ eng mit dem Inzestmotiv verbunden ist. Darstellung und Funktion des Geschwisterkomplexes verändern sich je nach Werk und können sowohl als brutale Körperlichkeit, wie in *Der Zimmerer*, als mystische und kontemplative Begegnungsform wie in *Korrektur*, oder als Inzest als Zwangsgemeinschaft in *Vor dem Ruhestand* und eben in *Der Untergeher* dargestellt sein.¹²⁹ Das Inzestmotiv unterliegt damit sowohl einem Prozess der „Schrumpfung“ in den Werken Thomas Bernhards als Randmotiv oder blindes Motiv, als auch einer Verknüpfung mit dem Geschwisterkomplex. Gleichzeitig bildet es als blindes oder verknüpftes Motiv einen Zug des Motivs der KlavierspielerInnen. „Das Besondere des semantischen Gestus in Bernhards Texten besteht eben darin, daß sie

¹²⁹ Vgl. Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse*: S. 330-338.

keinen einfachen Sinnkern ausbilden, sondern zur Sinndispersion drängen. Denn bei Bernhard besteht gerade das Besondere der Verwendung des ‚Geschwisterkomplexes‘ darin, daß er mit den Motiven Geschwisterliebe und Inzest spielt.“¹³⁰

Die oben erwähnte Zwangsgemeinschaft spiegelt sich auch deswegen im *Untergeher*, weil Wertheimer eben auch absolute Besitzansprüche an seine Schwester stellt. „Daß er nach dem Tod seiner Eltern, [...] letzten Endes niemanden mehr gehabt hat als seine Schwester, weil er alle andern, einschließlich mich, vor den Kopf gestoßen und die Schwester vollkommen in Besitz genommen hat“ (U, S. 94). Im Text wird diese Geschwisterverbindung durch Wertheimer als von den Eltern vorbestimmt angedeutet und legitimiert: „Wir machen einen Sohn, mögen sich die Eltern gedacht haben, und dazu eine Schwester und die beiden existieren sich dann bis an ihr Lebensende, gegenseitig stützend, gegenseitig vernichtend, möglicherweise war das der elterliche Gedanke, der teuflische Elterngedanke, so er.“ (U, S. 48)

Zumindest in seiner Vorstellung besteht also die Möglichkeit, dass die Schwester für ihn gezeugt wurde und damit auch zu seiner Bequemlichkeit existiert. Um dies zu rechtfertigen führt er etwa an, er habe seine Schwester verhätschelt, habe alles für sie getan, nur um dann, ausgerechnet am Höhepunkt der Verhätschelung, von ihr verlassen zu werden (U, S. 47). Dieser goldene Käfig, aus dem die Schwester flieht, wird vom Erzähler als Kerker wahrgenommen. „Wertheimer hatte einen vollkommen sicheren Kerker für seine Schwester gebaut, einen total ausbruchsicheren, und sie ist entkommen, über Nacht, wie gesagt wird.“ (U, S. 44) Während der Schwester Reisen versagt werden (U, S. 49), lernt sie ausgerechnet bei ihrem Internisten einen reichen Industriellen kennen, heiratet ihn und verlässt ihren Bruder (U, S. 45). Wertheimer bedauert nur, sie nicht mehr unter Verschluss und weiter in seiner Kontrolle behalten zu können. „Nicht gehen lassen sollen, hat er über seine sechsendvierzigjährige Schwester gesagt, dachte ich. Die Sechsendvierzigjährige hatte sich ihre Ausgänge bei ihm zu erbitten.“ (U, S. 45) Er übt nicht nur Kontrolle über ihr Leben und ihre sozialen Kontakte aus, sondern buchstäblich über ihre Bewegungen „Ihre Spaziergänge hat sie immer nur in die von ihrem Bruder vorgeschriebene Richtung und auch nur in der von ihrem Bruder vorgeschriebenen Länge machen dürfen und sich genau an die Zeit halten müssen, die er für ihre Spaziergänge bestimmt hat, so der Franz.“ (U, S. 149)

Diese absoluten Besitzansprüche des Bruders lösen sich auch durch die Ehe seiner Schwester nicht auf, und ihre Missachtung dieser Ansprüche hat vorhersehbar letale Auswirkungen. Die-

¹³⁰ Ebenda. S. 330-331.

se Niedertracht, ihn in der Bedrängnis Glenn Goulds Tod für einen minderwertigen Schweizer zu verlassen (U, S. 45), war für Wertheimer ein so schwerwiegendes Verbrechen, dass er den Weg in die verhasste Schweiz auf sich nimmt, um sich als Strafe ausgerechnet vor ihrem Haus zu erhängen.

Er hat seine Schwester durch die Art und Weise und die Wahl des Ortes seines Selbstmords in ein lebenslängliches Schuldgefühl gestürzt. Aber er hat sich dadurch erbärmlich gemacht, dachte ich. Er war schon in der Absicht, sich hundert Schritte vor dem Haus der Schwester an einem Baum aufzuhängen, von Traich abgereist, dachte ich. Lange vorausberechneter Selbstmord, dachte ich, kein spontaner Akt von Verzweiflung. (U, S. 51)

Bestraft werden musste sie in den Augen Wertheimers, weil sie es wagte, ihm einen minderwertigen Rivalen vorzuziehen. Wobei anzunehmen ist, dass jeder Rivale um die Aufmerksamkeit und Zuneigung seiner Schwester von ihm als minderwertig eingestuft worden wäre. Wertheimer verhält sich tatsächlich wie der typische geschmähte Liebhaber, wenn er den Schweizer sofort als rücksichtslos berechnenden Menschen und Goldgräber einstuft, der sich aber zu seinem Bedauern als noch viel reicher als die Wertheimers herausstellt (U, S. 45). Aber auch danach findet er Gründe, die gegen die Verbindung sprechen. Die erste Frau des Schweizers sei auf undurchschaubare Weise umgekommen, kein Mensch kenne die Wahrheit (U, S. 45). Die Schwester werde in einer sozial niedrigen Stellung enden, weil sie sich entschieden hat, die zweite Frau eines Emporkömmlings zu werden. (U, S. 46) Er leidet ostentativ, verbringt Stunden in der „Stefanskirche“ und verschenkt sogar Geld (U, S. 46). „Ihre Kleider ließ er so, wie sie sie zurückgelassen hatte, in ihrem Kasten. Rührte überhaupt nichts von ihr mehr an.“ (U, S. 44) Und schließlich, nachdem alles andere nichts nutzte, wird Wertheimers Beziehung zu seiner Schwester von ihm selbst noch abgewertet. „Im Grunde habe ich meine Schwester doch nur zum Umblättern mißbraucht, sagte er einmal, dachte ich.“ (U, S. 44) Nicht nur den LeserInnen, auch dem Erzähler bleibt die Abhängigkeit Wertheimers von dessen Schwester nicht verborgen. Der „grausame Irrtum Wertheimers“ – seine Schwester würde nie einen Mann bekommen – rächt sich (U, S. 44). Die Nachricht vom Tod Glenn Goulds im Text stürzt Wertheimer in eine Krise, die, ausgelöst von der Flucht seiner Schwester, in seinem Niedergang, dem Racheplan an seiner „treulosen“ Schwester, endet. „Glenns Tod war für ihn, wie sich erwiesen hat, nicht ausschlaggebend gewesen für den Selbstmord, die Schwester mußte ihn verlassen, aber Glenns Tod war schon der Anfang seines Ende gewesen, auslösender Moment die Verheiratung der Schwester mit dem Schweizer.“ (U, S. 51) Gegen Ende des Textes wird das Verhältnis zwischen den Geschwistern als Hassliebe beschrieben. Wertheimer kann nicht alleine sein und ist deswegen so auf seine Schwester ange-

wiesen. Wie in den meisten Texten Bernhards, in denen Geschwisterverhältnisse mit inzestuösen Anspielungen vorkommen, stellt dieses Verhältnis auch hier eine Konstruktion dar, die im Wahnsinn oder dem Tod mündet.¹³¹

Anders bei Jelinek: Die Klavierspielerin hat keine Geschwister. Die erste sexuelle Eskapade mit ihrem Cousin (K, S. 46) kann nur entfernt als Andeutung eines Inzestmotivs interpretiert werden. Von Jelinek wird damit eher die Erklärung für Erikas spätere sexuelle Prägung mitgeliefert. Viel wichtiger für das Motiv ist die seltene Darstellung einer inzestuösen Mutter-Tochter-Beziehung, die im Fall von Erika Kohut und ihrer Mutter auch noch atypisch dargestellt wird.

Daß die Mutter mit ihren sexuellen Übergriffen auf das Kind thematisiert wird, ist insofern überraschend, als gerade im Diskurs um den sexuellen Mißbrauch vor allem in der Gegenwartsliteratur die Vater/Tochter-Beziehung oder der Geschwisterinzest im Vordergrund des literarischen Diskurses stehen. Wenn die Figur der Mutter überhaupt auftaucht, dann doch eher, um die Einführung des Jungen in die Sexualität durch sie zu inszenieren.¹³²

Erika wurde und wird aber nicht von ihrer Mutter mit Sexualität vertraut gemacht. Sie hat durch die Erziehung ihrer Mutter keine sexuelle Identität.¹³³ Im Gegenteil wird ihr all das vorenthalten und verborgen. Symbolisch wird das dadurch deutlich gemacht, dass Erika es beim Angriff auf ihre Mutter schafft, „das bereits schütter gewordene dünne Schamhaar der Mutter betrachten zu können, das den fett gewordenen Mutterbauch unten verschloß.“ (K, S. 238) Das Schamhaar der Mutter, das diese bislang strengstens versteckt gehalten hatte (K, S. 238), wird zum Symbol für Erikas vorenthaltene (sexuelle) Identität. In diesem Kampf wird Erika, wenn auch nur kurzfristig, zur Stärkeren und erforscht den Mutterleib. Durch die „parasexuelle Attacke“ (K, S. 238) ist es ihr möglich, ihre Mutter körperlich zu überwältigen und als sexuelles Wesen wahrzunehmen. „Die Tochter hat absichtlich während des Kampfes im Nachthemd der Mutter herumgestiert, damit sie dieses Haar endlich erblicken kann, von dem sie die ganze Zeit wußte: es muß doch dasein!“ (K, S. 238-239) Allerdings bleibt die sexuelle Attacke ohne Folgen, „Erika schleudert der Mutter ins Gesicht, was sie soeben erblickt hat. Die Mutter schweigt, um es ungeschehen zu machen.“ (K, S. 239) Wenn sie danach dicht an dicht einschlafen, ist der Status quo wiederhergestellt. Die Anlehnung an Shakespeares *Romeo und Julia*, durch das angeführte Morgenrauen und die lästigen Vogelrufe, verstärkt noch die Parodie auf die stattgefundene „Liebesszene“.

¹³¹ Siehe ebenda S. 147.

¹³² Ebenda. S.339.

¹³³ Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 23-59.

In der *Klavierspielerin* gestaltet Jelinek die Mutter-Tochter-Beziehung parodistisch und kehrt dadurch die inzestuöse Phantasie um. Sie dekonstruiert dieses Inzestmotiv unter anderem, weil es hier die Tochter ist, die, in Anlehnung und Verkehrung psychoanalytischer Theoriebildung, an der Mutter saugt und nagt.¹³⁴

Erika küßt wahllos in diesen hellen Fleck hinein. Aus diesem Fleisch ist sie entstanden! Aus diesem mürben Mutterkuchen. Erika drückt ihren nassen Mund der Mutter vielfach ins Antlitz und hält die Mutter eisern mit den Armen fest, damit sie sich nicht dagegen wehren kann. [...] Erika saugt und nagt an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin zu verbergen. (K, S. 237)

Dieser Rollentausch zwischen Erika und ihrer Mutter wird an dieser Stelle im Text noch dadurch verstärkt, dass Mutter und Kind die Rollen getauscht haben; „denn das Schlagen obliegt stets der Mutter“ (K, S. 238), wobei Erika zumindest ihrer Intention nach „verlangend“ schlägt (K, S. 237-238), nicht bestrafend.

Erika wurde nach zwanzigjähriger Ehe nur gezeugt (K, S. 17), um ihrer Mutter zur Mutterrolle zu verhelfen und eine „Familientradition“ einzelner, aufeinanderfolgender Mütter weiterzuführen, die mit ihr aber anscheinend endet. „Überhaupt stammt sie aus einer Familie von einzeln in der Landschaft stehenden Signalmasten. Es gibt wenige von ihnen. Sie pflanzen sich nur zäh und sparsam fort, wie sie auch im Leben immer zäh und sparsam mit allem umgehen.“ (K, S. 17)

Neben dieser Tradition übernimmt sie in der Beziehung zur Mutter aber auch den Platz des Vaters. Übertragen als eine Art von Lebensgefährtin, und tatsächlich als zweite Person im Ehebett. „Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab.“ (K, S. 7) Ein letzter Überrest des Vaters im Text sind ausgerechnet die Rasierklingen, mit denen sie sich selbst verletzt. Diese Klingen, die ihr wie der Bräutigam entgegenlachen (K, S. 47). „Kaum verhallt die Türklinke, wird schon die väterliche Allzweck-Klinge, ihr kleiner Talisman, hervorgeholt. Sie schält die Klinge aus ihrem Sonntagsmäntelchen von fünf Schichten jungfräulichen Plastiks heraus.“ (K, S. 90)

Erikas Schicksal im Text ist es, in der Abwesenheit des Vaters erst von Mutter und Großmutter, dann nur noch von der Mutter erzogen und beschnitten zu werden (K, S. 37-44). Bis zu dem Zeitpunkt, an dem Erika nach den Vorstellungen der Mutter geformt ist (K, S. 27), und weiterhin isoliert gehalten werden kann. Männerbekanntschaften werden ihr in ihrer Jugend

¹³⁴ Vgl. Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse*. S. 348-349.

noch explizit verboten, später hält sie sich von selbst daran. „Erika hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei'n.“ (K, S. 17) Wie Wertheimer seine Schwester, kontrolliert auch Erika Kohuts Mutter das Leben ihrer Tochter in allen Aspekten des täglichen Lebens: ihre Kleidung, ihre soziale Interaktion und ihre Bewegungen, soweit es ihr möglich ist. Nicht nur, weil der Traum der Eigentumswohnung gefährdet wäre, sondern auch, weil ihr die Tochter verloren gehen könnte. „Die Mutter wünscht nicht, Brautmutter zu werden. Sie will eine Normalmutter bleiben, mit diesem Status bescheidet sie sich.“ (K, S. 14) Erika existiert somit als Produkt eines fehlgeschlagenen Erziehungsexperiments ihrer Mutter, die die Sexualität der Tochter negiert. Erika war nie dafür bestimmt, eine romantische oder sexuelle Beziehung aufzubauen, um zu verhindern, dass sie selbst Nachwuchs produzieren und somit Mutter werden könnte. Indem Erika nicht selbst Mutter werden kann, wird sie zur ewigen Tochter degradiert und in sterilen Rollen ohne jedes reproduktive Potential festgehalten.¹³⁵ Dazu ist es notwendig, dass diese „Normalmutter“ ihr Kind abschottet. Ähnlich wie Wertheimer seine Schwester isoliert, sortiert Erikas Mutter ihrer Meinung nach unpassende Kontakte aus. Seien es Familienmitglieder (K, S. 17), KollegInnen (K, S. 10), oder männliche Rivalen, die Erika aus der eigenen Wohnung und dem Ehebett der Mutter (K, S. 15) befreien könnten.

Erika Kohut ist an dieses Bett gefesselt, in dem sie selbst gezeugt wurde (K, S. 235). Laut Dagmar Hoff stellt dieses mütterliche Schlafgemach mit dem darin enthaltenen Ehebett außerdem einen Bestandteil des Inzestmotivs dar, der von der barocken Tragödie an bis hin zur modernen Prosa immer wieder vorkommt.¹³⁶

Dem mütterlichen Schlafgemach gegenüber steht das Todes-Bett, in dem die Mutter als Leiche aufgebahrt ist. [...] Das Changieren zwischen dem mütterlichen Schlafgemach und dem Todesbett findet seine Entsprechung in dem mütterlichen Übergriff des Kusses auf das Kind, dessen Integrität bedroht ist und das sich vor dem Verlust der Sprache fürchtet.¹³⁷

Jede Nacht schläft sie mit ihrer Mutter darin. Nur hin und wieder „in der Nacht, wenn alles schläft und nur Erika einsam wacht, während der traute Teil dieses durch Leibesbände aneinandergelockten Paares, die Frau Mama, in himmlischer Ruhe von neuen Foltermethoden träumt“ (K, S. 14), kann sich Erika heimlich daraus entfernen. Die sprachliche Anlehnung an das Weihnachtslied *Stille Nacht* und die kindliche Perspektive auf die „Frau Mama“ rückt diese Passage noch in die Nähe einer heiligen Familie. Mit diesem abendländischen Topos ist

¹³⁵ Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. Power, S. 30-31.

¹³⁶ Vgl. Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse*. S. 346-347.

¹³⁷ Ebenda. S. 346.

nicht nur das Motiv der unbekannte Herkunft verbunden, sondern auch das Motiv des erlösenden Kindes.¹³⁸ Motive, die hier parodiert werden und genauso wie der Kuss keiner typischen Darstellung mehr entsprechen, die satirische Inversion im Text aber verstärken.

Diese Textpassage ist mit ihrem Rollentausch als Parodie im Hinblick auf die Inzestthematik zu lesen. Es ist nicht die Mutter, die versucht, die Tochter zu küssen, sondern es ist die Tochter, die „kußrasend“ versucht die Mutter einzunehmen. Denn die Mutter windet sich unter der Tochter, womit die Konstruktion des mütterlichen Kusses als Vergewaltigung des Kindes auf den Kopf gestellt wird. Auch die psychoanalytische Theorie (das Ziel ist die Person Mutter an sich) wird in diesen an einen Slapstick erinnernden Auftritt ironisiert. Damit wird eine pathetische Inszenierungsweise, wie sie an die Inzestthematik gebunden ist, der Lächerlichkeit preisgegeben. Durch Jelineks Strategie der Destruktion und Dezentrierung werden letztlich Sinnkerne (wie hier das Inzestmotiv) aufgelöst.¹³⁹

Dazu gehört auch, dass sich die Mutter am Beginn der Textsequenz nicht gegen den anfänglich halbherzigen Angriff von Erika wehrt, weil sie sich die weitreichenden Konsequenzen für das gemeinsame Zusammenleben vorstellt, „vor denen der Mutter selbst am meisten graut, zum Beispiel ein eigenes Bett für Erika!“ (K, S. 236) Außerdem verweist Jelinek mit der Likör trinkenden Mutter auf die Vorstellung von Fest und Rausch zurück, um diesen rauschhaften und „dionysischen“ Zusammenhang zu profanieren und damit zu parodieren:¹⁴⁰ „Die Mutter gibt dem Alkohol nach, der immer noch in ihrem Geäder wütet. Der Eierlikör wirkt sich tückisch aus, und der Schokobrand tut es ihm gleich.“ (K, S. 236) Der Rausch stellt hier also eine Rechtfertigung im Text dar, aber in diesem Fall ist es Erika, die ihrem „Kussrausch“ verfällt und den Liebesangriff auf die Mutter startet (K, S. 236-239).

Neben der phallischen Bedeutung der Zunge stellt der mütterliche Kuss eine besondere Variante innerhalb der Inzestthematik dar: der einverleibende, gefräßige Charakter, der in den meisten Texten aus Sicht des Sohnes, der Tochter beschrieben und von ihnen als sexueller, vergewaltigender Akt erlebt wird.¹⁴¹ In der *Klavierspielerin* richtet sich dieser Akt gegen die Mutter. Erika übernimmt die aktive Rolle und: „küßt die Mutter, wie sie es seit Jahren nicht mehr in Erwägung gezogen hat.“ (K, S. 236) Bemerkenswerterweise wird dadurch angedeutet, dass Erika eventuell schon in der Vergangenheit an einen derartigen „Übergriff“ gedacht hat.

Die Mutter wirft ihren Kopf wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist wie bei einem Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an

¹³⁸ Zu Motiven, die speziell in der Kinder- und Jugendliteratur verwendet werden vgl. Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003.

¹³⁹ Hoff, Dagmar von: Familiengeheimnisse. S. 350.

¹⁴⁰ Vgl. Ebenda. S.348-349.

¹⁴¹ Ebenda. S. 339.

sich, die Person Mutter. Und diese Mutter kämpft jetzt entschlossen los. Vergebens, denn Erika ist kräftiger. [...] Erika gesteht der Mutter ihre Liebe, und die Mutter keucht das Gegenteil, nämlich, daß sie ihr Kind ebenfalls liebe, doch solle dies Kind sofort aufhören! Wird's bald! Die Mutter kann sich gegen diesen Gefühlssturm nicht wehren, der von Erika zu ihr herüberweht, doch sie ist geschmeichelt. Sie fühlt sich mit einemmal umworben. Es ist eine Grundvoraussetzung für Liebe, daß man sich aufgewertet fühlt, wenn ein anderer uns vorrangig beantragt. Erika beißt sich in der Mutter fest. (K, S. 237)

In dieser Passage wird sehr deutlich, wie sich die Rollen zwischen Mutter und Tochter hier immer wieder umkehren. Einerseits nimmt Erika die Stelle des Vaters, also des sexuellen Partners der Mutter, im Bett ein. Andererseits ist Erikas Mutter durch die Abwesenheit des Vaters selbst Vater und Mutter zugleich für Erika. Diese Spannungsverhältnisse müssen sich zwangsläufig entladen und die aufgestaute, sexuelle Spannung Erikas entlädt sich im Versuch, durch einen Übergriff auf ihre Mutter ihre eigene sexuelle Identität zu erlangen.

3.1.2. Gender, Sexualität und sexuelle Identität

Eine wichtige Frage hinsichtlich des Motivs, die hier gestellt werden kann, ist, ob biologisches oder soziales Geschlecht bzw. die Sexualität der Figur eine Bedeutung für das Motiv hat.¹⁴² Macht es einen Unterschied, ob die KlavierspielerInnen Männer oder Frauen sind und ob sie ihrem biologischen Geschlecht und ihren Geschlechterrollen entsprechen?

Erika Kohut weist beispielsweise als Folge der Erziehung ihrer Mutter keine sexuelle Identität auf. Sie scheint so sehr von ihrer eigenen Sexualität und Sexualität generell entfremdet, dass weder ihr Geschlecht noch ihre sexuelle Identität Bedeutung für sie haben. Ihr Begehren ist vorhanden, aber nicht zielgerichtet. Durch Selbstverletzung, Voyeurismus und ähnliche Praktiken versucht sie, das unbestimmte sexuelle Verlangen nach einem Partner zu fokussieren und eine wahrgenommene Leerstelle in ihrem Inneren zu füllen. Erikas Körperwahrnehmung ist insofern gestört, als dass sie sich von ihrem Körper getrennt empfindet. Sie ist in ein Va-

¹⁴² Die Definitionen der Begrifflichkeiten bezüglich Geschlecht und sexueller Identität folgen, wenn nicht anders angeführt, den vorgeschlagenen Definitionen von Therese Frey Steffen. In: Frey Steffen, Therese: Gender. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam Verlag 2006. (Reclam Bibliothek Leipzig; Band 20307) S. 125-138.

kuum der absoluten Trägheit ihres Körpers eingesaugt (K, S. 102), der aber gleichzeitig Forderungen an sie stellt.

Erika überwindet sich so lange, bis sie keinen Trieb mehr in sich spürt. Sie legt ihren Körper still, weil keiner den Panthersprung zu ihr tut, um diesen Körper an sich zu reißen. Sie wartet und verstummt. [...] Sie beschwört vor sich, daß dem Trieb jeder folgen könne, selbst der Primitive, der sich nicht scheut, ihn im Freien zu erledigen. (K, S. 108)

Dieses Begehren weist zwar die Zeichen von normativer Konditionierung und Entwicklung auf, aber Erika selbst weist kein Wissen auf, weil sie von ihrer Mutter kein Wissen und keine Referenzpunkte vermittelt bekommen hat. Erika ist im Text buchstäblich machtlos. Macht wird im Text nur an Figuren vergeben, die sich in Übereinstimmung mit patriarchalen Geschlechterrollen befinden. „In the text power is allotted according to gender roles. Erika’s mother exercises dictatorial power and control over Erika, subjecting her (even as an adult) to a curfew and the limitations of a dress code.“¹⁴³

So kann Erika Kohut in ihrer machtlosen Position und der dargestellten, fragmentierten sexuellen Identität nicht eindeutig charakterisiert und definiert werden. Es ist nicht möglich, sie durch ihr Verlangen nach einer Beziehung mit Walter Klemmer als „normale“ und an die heteronormative Weltsicht angepasste Person wahrzunehmen, genauso wenig wie ihre materielle Unabhängigkeit sie zu einer selbstständigen und unabhängigen Person macht.

Ihr Charakter und ihre (sexuelle) Identität sind durch augenscheinliche Fragmentierung gekennzeichnet. Diese Fragmentierung ergibt im Gegenzug auch das im Text erwähnte Vakuum, das Erika durch fremdes Leben zu füllen versucht:

Ihr Voyeurismus im Park – Expeditionen in ihr Unbewußtes – und ihre Peepshowbesuche – Versuche, den eigenen weiblichen Körper mit dem männlichen Blick zu erforschen – sollen ihr das verschaffen, was hinter dem Lebensverbot steht: Sexualität. Diese ist in ihrem Leben nur als verdrängte vorhanden, die mütterliche Unterdrückung der kindlichen Lebendigkeit mündet direkt in die Verdammung des Sexuellen.¹⁴⁴

Damit fügt sich die Darstellung von Erika auch in andere Texte von Elfriede Jelinek ein, in denen ein Krieg zwischen den Geschlechtern und Generationen ausgetragen wird. „Die Illusionen von Liebe, Ehe und Familie werden demontiert, und es toben wörtlich genommene Geschlechterkämpfe und Generationskonflikte.“¹⁴⁵ In Zuge dessen nimmt auch Erika Kohut sich

¹⁴³ Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S.16.

¹⁴⁴ Claes, Oliver: *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994. S. 75.

¹⁴⁵ Ebenda. S. 64.

selbst weder als Frau noch als Mensch wahr, sondern als Puppe oder Marionette, die per se ohne Geschlecht und Sexualität sind. Diese Nicht-Existenz überträgt sie auch auf andere Frauen, im Speziellen auf die Frauen in der Peepshow. Der männliche Blick auf die Schamhaare wird von Erika dort selbst angewandt, ausprobiert und kommentiert: „Haarbuschige Dreiecke erglühend herausmeißeln, denn das ist das allererste, worauf der Mann schaut, da gibt es ein Gesetz dafür. Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel.“ (K, S. 56) Später wendet sie diesen Blick bei ihrer Mutter an und erblickt dort noch einen Mangel anderer Art (K, S. 238-239). Dass sie überhaupt eine Peep-Show besucht, um Frauen anzusehen, kann nicht eindeutig als homosexuelles Begehren oder sexuell aufgeladener Akt ausgelegt werden, obwohl Voyeurismus als solcher gelten kann. „Erika will keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. [...] Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosten. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände.“ (K, S. 56) Die von ihr gesehenen Frauen werden durch diesen männlichen Blick und den gewerblichen Voyeurismus noch zusätzlich als sexuelle Objekte konstituiert und sie selbst als Zuschauerin den anderen, masturbierenden Männern gleichgestellt (K, S. 56), aber sie empfindet nichts dabei.

Hier, in dieser Kabine, wird sie zu garnichts. Nichts paßt in Erika hinein, aber sie, sie paßt genau hinein in diese Kartause. Erika ist ein kompaktes Gerät in Menschenform. Die Natur scheint keine Öffnungen in ihr gelassen zu haben. Erika hat ein Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat. (K, S. 55)

Öffnungen lässt Erika Kohut erst in Bezug auf ihren Klavierschüler Walter Klemmer wieder zu, der im Text als ein typisches Beispiel jugendlicher hegemonialer Männlichkeit¹⁴⁶ dargestellt wird. Seine Bemühungen um Erika dienen aber nur dazu, sich in der praktizierten Sexualität selbst als Mann zu beweisen.¹⁴⁷ Dies wird ihm aber von Erika verweigert. Körperlich, weil sie bei der Begegnung auf der Toilette die Kontrolle über Walters Orgasmus behält, sprachlich, wenn sie ihm ihr Gehen androht, und schließlich fordert sie noch seinen männlichen Blick auf sich ein, wenn sie von ihm verlangt, hinzusehen, während sie masturbiert. „This particular level of control addresses the same dynamic of the gaze at work in the peep

¹⁴⁶ Vgl. Baur, Nina; Luedtke, Jens: Konstruktionsbereiche von Männlichkeit. Zum Stand der Männerforschung. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008. S. 7-30.

¹⁴⁷ Siehe Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 76.

show, where the revolving platform on which the dancer is situated during her performance also controls the nature of the gaze of the patrons.“¹⁴⁸

Das offene und aggressive Begehren Erikas lässt aber Klemmers Begehren erlöschen, weil seine Männlichkeit damit untergraben wird. Seine Potenz ist nur dann vorhanden, wenn er selbst Macht ausüben und den Ablauf der sexuellen Begegnung bestimmen kann.¹⁴⁹ Genauso wie sie ihn als Klavierschüler erzieht, prägt sie ihn jetzt auch sexuell. Sie reproduziert ihre eigene Existenz, indem sie Walter Klemmer als Person und in seiner sexuellen Identität auf den eigenen Status reduziert, den sie ihrem eigenen Körper und ihrer eigenen sexuellen Identität gibt: überflüssig. Walters Geschlechtsidentität und sein biologisches Geschlecht werden im Text reduziert und marginalisiert. Dagegen aufbegehrend, will Klemmer seine Männlichkeit wiedererlangen und in ihrer patriarchalen Dominanz bestätigen, wird aber durch Erikas schriftliche Forderungen wieder auf einen Status zurückgeworfen, aus dem er sich nur noch durch Gewalt befreien zu können glaubt. Er fühlt sich selbst so verwirrt und abgestoßen von Erikas Wünschen, dass sie nicht nur aufhört von romantischem oder auch nur sexuellem Interesse für ihn zu sein, sie verliert auch noch ihren Namen und damit auch ihre Identität. „Walter felt even more violated and confused (indeed even disgusted), to such an extent that Erika has ceased being his love-interest or potential sexual conquest, and is referred to as merely ‚the woman.‘“¹⁵⁰ Die Konsequenz daraus ist, dass er erst nach der ultimativen Grenzverletzung gegenüber der ihn unterdrückenden Frau, der Vergewaltigung Erikas, seine überlegene hegemoniale Männlichkeit wieder intakt sieht und wieder in vorherige Verhaltensmuster zurückfällt (K, S. 278-279). In den von Jelinek in ihren Texten entworfenen Grenzverletzungen des weiblichen Körpers durch den männlichen zeigt sich eine körperlich schmerzhaft und psychisch erniedrigende Unterwerfung der Frau, die in ihrer Brutalität nur durch den von Männern bevorzugten, besonders schmerzhaften, wenig ästhetischen und latent homosexuellen Analverkehr gesteigert werden könnte.¹⁵¹ Passenderweise endet für Walter Klemmer zeitgleich mit seiner durch sexuelle Gewalt wiederhergestellten Männlichkeit seine Existenz als Klavierspieler. „Ich habe das Problem auf meine Weise gelöst, bescheidet sich der Technikstudent. [...] Mit dem Klavierunterricht ist es für ihn sicher zu Ende, dafür fängt es mit dem Sport erst richtig an.“ (K, S. 276)

¹⁴⁸ Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 66.

¹⁴⁹ Siehe Claes, Oliver: *Fremde. Vampire*. S. 76.

¹⁵⁰ Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 69

¹⁵¹ Siehe Pontzen, Alexandra: *Beredete Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*. In: *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Hg. von Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 21-40. S. 31-32.

Die drei Klavierspieler im *Untergeher* wiederum geben unterschiedliche Abstufungen von vordergründig hegemonialer Männlichkeit wieder.¹⁵² Allerdings kommt es auch hier zu Abweichungen. So scheinen zwar sowohl Erzähler, als auch Wertheimer ein Beispiel für einen hegemonialen Männlichkeitsentwurf darzustellen; dieser wird aber bei genauerer Betrachtung gebrochen. Wertheimer unterdrückt im Text zwar seine Schwester mit einer typisch patriarchalen Selbstverständlichkeit, ist aber durch seinen Außenseiterstatus als Künstler, bzw. als gescheiterter Künstler eher Negativbeispiel für eben diesen Typus zu sehen. Zudem er durch seine namengebende Rolle als *Untergeher*, als Verlierer und Versager in eine andere literarische Tradition eintritt: Einer tradierten Geschichte des Männlichen, die von einer anderen Geschichte gestützt ist, die nicht Frauengeschichte ist, sondern einer Tradition männlicher Verlierer oder von Männern, die keine richtigen Männer sind.¹⁵³ Der depressive und in seiner Kunstwelt verfangene Wertheimer wird als Beispiel herausgestellt, dass die Lebenswege der drei Jugendfreunde parallel verlaufen, und unausweichlich demselben Ziel entgegen streben hätten sollen.¹⁵⁴ Die durch ihre Existenz als Künstler ohnehin schon gebrochene und marginalisierte Männlichkeit der drei Klavierschüler wird durch ihre enge Bindung während der gemeinsamen Studienzeit bei Horowitz noch verstärkt und durch die Erwähnung von Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* in einen zumindest homosozialen, wenn nicht homosexuellen Kontext gesetzt.¹⁵⁵ Während das „name-dropping“ in Bernhards Texten als explizit markierte Intertextualität fraglich ist, kann zumindest die Wahl dieses speziellen Textes von Musil als Anspielung gewertet werden.¹⁵⁶ Bemerkenswerterweise wird gerade die Figurenkonzeption des Törleß in der Sekundärliteratur als äußere und innere Disposition zum Künstler gewertet, wobei unterschiedliche Züge des Motivs nicht nur den bekannten Antagonismus zwischen Bürgertum und Künstler umfassen, sondern in diesem Fall auch die von Sadismus und Machtspiel geprägte Konstellation von Törleß, Beineberg, Reitling und dem gequälten Basini. Teil der besagten Figurenkonzeption schließt demnach ein, dass Törleß gerade wegen seiner Disposition zum Künstler bürgerlichen Moralvorstellungen zuwiderhan-

¹⁵²Vgl. Jösting, Sabine: Männlichkeit und geschlechtshomogene Praxis bei Jungen. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008. S. 45-60.

¹⁵³ Siehe Forster, Edgar J.: Trauerspiele. Männliche Inszenierungen des Unmännlichen. In: Gender Challenge. Zu Verwirrungen um Geschlechteridentitäten. Redaktion von Edeltraud Stiftinger. Hg. von Zukunfts- und Kulturwerkstätte. Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte 1995. S. 63-90. S. 83.

¹⁵⁴ Siehe Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. S. 64.

¹⁵⁵ Vgl. Loedtke, Jens: Gewalt und männliches Dominanzverhalten bei Schülern. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008S. 167 – 182.

¹⁵⁶ Vgl. Eder, Andrea: Und ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel. S. 46-49.

delt.¹⁵⁷ Im *Untergeher* findet sich, dem Zeitraum ihrer Jugendfreundschaft zugeordnet, eine ähnliche Konstellation zwischen Erzähler, Gould und Wertheimer. Die Verbundenheit dieser „Jugendfreunde“ zeigt sich im Text nicht nur in einer Beschreibung Glenn Goulds als kräftiger und viriler Mann, der für den Erzähler anbetungswürdig ist (U, S. 76) und eine Art ideeller Anführer der Konstellation darstellt:

Als uns gesagt worden war, daß wir das Haus eines berühmten Nazibildhauers bezogen hätten, war Glenn in ein schallendes Gelächter ausgebrochen. Wertheimer hat sich diesem schallenden Gelächter angeschlossen, dachte ich, die beiden hatten ihr Gelächter bis zur totalen Erschöpfung in die Länge gezogen und am Ende eine Flasche Champagner aus dem Keller geholt. Glenn ließ den Pfropfen genau in das Gesicht eines sechs Meter hohen Engels aus Carrara platzen und verspritzte den Champagner auf den Gesichtern der anderen herumstehenden Ungeheuer bis auf einen kleinen Rest, den wir aus der Flasche tranken. (U, S. 76)

Die Vertrautheit der drei „Jugendfreunde“ zeigt sich auch in der nicht vorhandenen Scheu, sich nackt voreinander zu zeigen (U, S. 77) und gemeinsam sonst wesensferne Rauschzustände zu erleben, die allerdings nur Glenn „wie neugeboren“ hinterlassen (U, S. 76). Wie bei Musil handelt es sich bei den Klavierspielern im *Untergeher* um marginalisierte Männlichkeiten, die, um ihren Individuationsprozess einzuleiten, eigentlich eine Trennung von den anderen Persönlichkeiten der Gruppe bräuchten. In der Figurenkonzeption von Bernhard ist das aber nicht möglich, und während Törleß als Ausgestaltung eines Künstler-Motivs einigermaßen unbeschadet davonkommt, scheint den KlavierspielerInnen ein derartiges Ende verwehrt.

In seinem Versuch, der Marginalisierung zu entkommen, versucht der Erzähler durch den Verkauf seines Steinways und der Behauptung, selbst kein Künstler zu sein, sich aus der Handlung zu entfernen, um dem Schicksal des Klaviervirtuosen zu entkommen. Vergeblich, weil er in einer musikalischen Grundstruktur seines Denkens gefangen sei¹⁵⁸ und damit für die Zeit seiner Existenz als Klavierspieler, ähnlich wie Walter Klemmer in der *Klavierspielerin*, der Ausgestaltung des Motivs nicht entkommen kann. Während Bernhards Glenn einen zölibatären Lebensplan verfolgt, erkennt der Erzähler von seiner Beobachterposition widerwillig die sexuelle Anziehung der Wirtin auf Wertheimer an, die im Text auch eine Weiterführung Wertheimers Stimme darstellt.¹⁵⁹ Er selbst bleibt aber in der Distanz, die er auch wahren will.

¹⁵⁷ Vgl. Böndel, Paula: Die Künstlerthematik in den frühen Romanen von Marcel Proust, Robert Musil und James Joyce. Heidelberg: Winter Verlag 2010. S. 213-308.

¹⁵⁸ Vgl. Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. S. 62.

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda. S. 65

Mit Sicherheit hat sie mich sogar in das Gasthaus hereingehen gesehen, mich die ganze Zeit beobachtet, absichtlich das Gastzimmer nicht betreten, die widerwärtige, abstoßende, gleichzeitig anziehende Natur, die ihre Bluse bis zum Bauch herunter offen hatte. Die Gemeinheit dieser Menschen, die sie gar nicht mehr verbergen, dachte ich, offen zur Schau stellen, dachte ich. Die das Verbergen dieser Gemeinheit, Niedrigkeit nicht notwendig haben, sagte ich mir. (U, S. 106-107)

Genau wie bei Wertheimer zeigt sich hier beim Erzähler eine gewisse Ambivalenz in Bezug auf den sexuellen Reiz der Wirtin, der sich beim Erzähler aber zuerst als Abscheu niederschlägt, um später zu widerwilliger Anerkennung zu werden. Wertheimers Bindung an seine Schwester und Glenn Gould ist wiederum so essentiell für seine Existenz, dass er sie nach Verlust der beiden beendet, weil beide Verbindungen und seine Existenz als „Melancholiker“ seine heterosexuelle Identität dekonstruieren.¹⁶⁰ Im *Untergeher* wird erwähnt, dass Wertheimer weder durch seine Eltern noch seine Schwester jemals glücklich gemacht wurde, sondern nur in der Gesellschaft des Erzählers und Glenn Goulds glücklich war (U, S. 95). Die feministische Philosophin Judith Butler beschreibt den melancholischen heterosexuellen Mann als jemanden, der niemals einen anderen Mann geliebt hat. „Allerdings muß die Frau-als-Objekt das Zeichen abgeben, daß ‚er‘ nicht nur niemals ein homosexuelles Begehren, sondern auch niemals den Kummer um dessen Verlust empfunden hat.“¹⁶¹ Wie schon oben erwähnt, fungiert in diesem Fall Wertheimers Schwester als „Frau-als-Objekt“, deren Verlust Wertheimers Identität buchstäblich nicht überlebt.

Abschließend kann gesagt werden, dass niemand von den besprochenen KlavierspielerInnen eine ungebrochene heteronormative sexuelle Identität aufweist. Es reicht aber für das Motiv nicht aus, dass Erika Kohut sich nicht ihrer Geschlechterrolle konform verhält, und dass die Klavierspieler im *Untergeher* eine ambigue Sexualität aufweisen. In beiden Fällen stellen diese Aspekte nur Züge der Figuren dar. Wie schon in Bezug auf den Punkt Sexualität, scheint für die Gestaltung des Motivs eher von Interesse zu sein, dass die sexuelle Identität fragmentiert, subversiv oder gebrochen ist und wie dieser Bruch dargestellt wird, um handlungsrelevant zu sein.

¹⁶⁰ Vgl. Forster, Edgar J.: Trauerspiele. S. 82.

¹⁶¹ Siehe Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991. S. 113.

3.1.3. Sadomasochismus

In Zusammenhang mit Jelineks *Klavierspielerin* wurde des Öfteren – wie auch bei *Lust* – sowohl von Pornographie als auch von Sadomasochismus gesprochen. In beiden Fällen werden diese Themen eher ihrer Funktion nach behandelt – als absichtliche Provokation und Irritation der LeserInnen, statt einer reinen Beschreibung sexueller Akte oder unzüchtiger Darstellung. „Die Provokation, die Jelinek in Szene setzt, erzählt vom Tod der Erotik, versucht, eine Bilanz der sexuellen Revolution zu ziehen, verbindet die sexuelle Gewalt mit der politischen und sorgt immer wieder für Skandale.“¹⁶² In der *Klavierspielerin* handelt es sich weitgehend nicht um eine explizite sadomasochistische Sexualität, sondern um die erotischen und sexuellen Fantasien und Wünsche Erika Kohuts. Eine der wenigen Ausnahmen ist die Szene zwischen Erika Kohut und Walter Klemmer auf der Toilette, in der sie Klemmer tatsächlich unter Kontrolle hat (K, S. 178-187). Durch diese Erfahrung gestärkt, hofft sie mit Klemmer ihre Fantasien ausleben zu können, vor deren Realisierung sie eigentlich Angst hat. „Hoffentlich schlägt er nicht unvermutet zu, befürchtet die Frau. Sie verrät dem Mann, daß sie diese Sehnsucht nach Schlägen schon seit vielen Jahren gehabt habe. Sie nimmt an, endlich den Herrn gefunden zu haben, nach dem sie sich sehnte.“ (K, S. 233) Der Brief an Walter Klemmer kompensiert jahrzehntelang aufgetautes Verlangen und Hoffnungen, die im Text naturgemäß enttäuscht werden. „Mit dem masochistischen Übereinkommen, das sie dem Mann vorschlägt, in dem jede Kleinigkeit des Quälens von ihr bestimmt ist und der zum ausführenden Organ ihrer Lust werden soll, will sie sich nicht erniedrigen.“¹⁶³ Damit wird die sexuelle Spielart zur geistigen Übung. Es handelt sich nicht um Fleischeslust und es gibt keine menschlich zu nennenden Beziehungen.

Denn der Sadomasochismus gerade mit seiner Fokussierung des weiblichen Masochismus kann hier bei Jelinek überhaupt nicht mehr als Spielart einer Liebesbeziehung erscheinen, sondern nur noch als Symptom einer Beziehung, in deren unmöglicher Liebe sich eine gescheiterte Sozialisation des zerstörten Psychismus einer Frau, Erika Kohut, in einer kaputten Gesellschaft ablesen lässt.¹⁶⁴

Sexualität, die der beidseitigen Befriedigung der Geschlechter dient, wird unmöglich. „Unter diesen Vorzeichen reduziert Sexualität die Körper zu mechanischen Vollstreckern dessen,

¹⁶² Vgl. Agnese, Barbara: Erotik als Provokation? Alberto Moravia und Elfriede Jelinek. In: Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 88-110. S. 101.

¹⁶³ Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 76.

¹⁶⁴ Jahraus, Oliver: Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung. Tübingen: Francke Verlag 2004. S. 221.

was dann noch als Lust zu verstehen ist.“¹⁶⁵ Damit sollen die „Natürlichkeit“ des Geschlechtsaktes und die sogenannte sexuelle Revolution genauso wie das bürgerliche Idyll der Familie und der „anständigen“ Gesellschaft demaskiert werden.¹⁶⁶ Hier hat „die sexuelle Handlung keine stimulierende Wirkung auf die LeserInnen mehr – es sei denn, auf mit spezifischen Bedürfnissen ausgestattete Persönlichkeiten.“¹⁶⁷

Abgesehen von der Jugendsequenz, in der Erika das erste Mal einen sexuellen Reiz empfindet, gibt es im Text keine lustvolle beidseitige Begegnung auf sexueller Ebene. Der Akt der Unterdrückung durch ihren Cousin (K, S. 46) wird von ihr später als Wiederholung in ihrem Brief an Klemmer eingefordert (K, S. 228). Masochistisch perverse Fantasien, die sich auf den Moment des sexuellen Akts beschränken, sind auch hier ein Anzeichen für eine Person, die ihre Frigidität zu bewältigen sucht und deren mangelnde Fähigkeit zu sexuellem Lustempfinden auf Kindheitserlebnisse traumatischen Charakters zurückzuführen ist.¹⁶⁸ Wobei sich hier Erikas Cousin keiner sexuellen Spannung und keines Traumas bewusst ist. „Der Burschi weiß nicht, daß er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine.“ (K, S. 46) Er könnte außerdem gar nichts von der Rasierklinge wissen, die sie sich später als eine Art Initiation ins Fleisch setzt. (K, S. 47)

Erika unwraps a blade, which she carries along wherever she goes. The blade – a potentially phallic symbol – is imbued with great significance for Erika, and appears to smile at her „like a bridegroom at a bride“. What Erika lacks – or at this stage in adolescence, searches for – in a relationship, she attempts to compensate for, or find in and through the blade and her relationship with it, demonstrating a perverse sexual initiation or act of deflowering.¹⁶⁹

Die mit Spannung aufgeladene Selbstverletzung wird zu einem Verhalten, das Erika Kohut immer wieder an den Tag legt, welches hier aber eher ein Anzeichen unterdrückter als ausgelebter und lustvoller Sexualität ist. Zwar kann die Selbstverletzung als Versuch, eine Art der Sexualität für sich selbst zu kreieren, interpretiert werden – als ein sexueller Akt, den sie ähnlich wie Masturbation einsetzt – aber sie behält immer die klinische Distanz zu ihrem Körper bei. Sie bestraft ihren von ihr abgespaltenen Körper für die quälenden Wünsche und die verbotene Sexualität, besonders für den gescheiterten Versuch, an ihrem Schüler Walter Klemmer sexuelle Macht auszuüben. „Als Voyeurin am eigenen Leib will sie mit den Rasierklin-

¹⁶⁵ Siehe Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 76.

¹⁶⁶ Agnese, Barbara: Erotik als Provokation? S. 101.

¹⁶⁷ Stefan Neuhaus: „Ihre Möpfe sind weich. Ungewöhnlich schön liegen sie in der Hand.“ S. 387.

¹⁶⁸ Vgl. De Masi, Franco: Die sadomasochistische Perversion. Aus dem italienischen übersetzt von Stefan Monhardt. Hg. von Helmut Hinz. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2010. (Jahrbuch der Psychoanalyse: Beiheft; Band 23) S. 37.

¹⁶⁹ Petersen, Kendall: Tickling the Ivories. S. 43.

gengeschritten in ihrer Scheide Einblick in das tabuisierte Geschlecht erlangen.“¹⁷⁰ Genauso, wie sie ihren eigenen Körper nicht wahrnimmt, nimmt sie auch Schmerz nicht als solchen wahr. Die mit so viel Bedeutung aufgeladene Klinge, die anfangs noch Initiationsmittel und Sexualpartner darstellt, wird mit dem Auftauchen von Klemmer zum Mittel der Bestrafung. Die mit der Klinge assoziierten Begriffe von Liebe, Intimität und Lust werden durch Schmerz und Tod ersetzt. „Macht Erika vor dem Hilfsmittel des Spiegels eine unverwüstete Körperstelle ausfindig, schon greift sie zu Klemme oder Nadel und weint die ganze Zeit dabei. Sie jagt sich die Instrumente an und in den Körper. Ihre Tränen fließen an ihr hinab und sie ist ganz allein.“ (K, S. 254) Bemerkenswerterweise könnte, entgegen der gängigen Auffassung des Textes, allenfalls Erikas Beziehung zu ihrer Mutter als „typische“ sadomasochistische Beziehung zwischen „Master“ und „Slave“ gelten.¹⁷¹ Zumindest wird im Text die herkömmliche Mutter-Tochter-Beziehung durch eine Subjekt-Objekt-Beziehung ersetzt. Die Tochter ist Besitz der Mutter, die jeden Bereich deren Lebens kontrolliert, wodurch ihre Beziehung zueinander am ehesten Sklaverei gleicht.¹⁷²

Ein ähnlicher Besitzanspruch lässt sich im *Untergeher* zwischen Wertheimer und seiner Schwester feststellen. So wird dort ja immer wieder betont, dass Wertheimer seine Schwester als Eigentum betrachtet, bis sie irgendwann vor ihm flieht. Mehr noch, er bezeichnet sie im Text als „seine geniale Umblätterin“, die er ja eigentlich nur „mißbraucht“ (U, S. 44). Auch die Kontrolle ihrer Bewegungen, das nächtliche Spiel auf dem Harmonium im kalten Zimmer, das Verbot zu ihrem eigenen Vergnügen Musik hören zu dürfen und das Vorenthalten einer warmen Schlafmöglichkeit könnten sadistisch ausgelegt werden. Aber abgesehen von dem ihm nachgesagten Schuhfetischismus (U, S. 44), scheint er keine „Perversionen“ aufzuweisen. Es wird zwar erwähnt, dass er die Wirtin um sexuelle Gefälligkeiten angebettelt habe, was ihn wiederum von einer dominanten in eine devote Position sexueller Abhängigkeit rücken würde und sadomasochistischen Tendenzen insofern nicht widerspräche, demnach die dominanten und devoten Positionen im Sadomasochismus gewechselt werden können.¹⁷³ Allerdings scheint es sich in diesem Fall allenfalls als blindes Motiv um eine bloße Anspielung zu handeln. Die schon angesprochene Erwähnung von Musils *Vewirrungen des Zöglings Törleß*

¹⁷⁰ Claes, Oliver: *Fremde. Vampire*. S. 76.

¹⁷¹ Zu Beziehungsformen und ihre Definition im Sadomasochismus vgl. Hoffmann, Arne: *Lexikon des Sadomasochismus*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2004

¹⁷² Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 27-28.

¹⁷³ Vgl. De Masi, Franco: *Die sadomasochistische Perversion*. S. 37.

könnte intertextuell gesehen als Anspielung auf Sadismus und jugendliche Homosexualität gesehen werden.¹⁷⁴

Klemmers Sexualität wird durch die masochistischen Wünsche Erikas ernsthaft gestört. Geschmeichelt und mit anfänglicher Neugier und widerwilliger Bewunderung zieht Klemmer sogar in Betracht, sich auf Erikas Wünsche einzulassen (K, S. 239-240). Er spielt in Gedanken mit den Möglichkeiten und der Vorstellung, von dieser Erfahrung geprägt zu werden. „Er wird nachher nicht mehr derselbe sein, der er vorher war, denn er wird mehr sein und mehr haben. Er wird sich notfalls auch zur Grausamkeit entschließen können, was diese Frau betrifft, denkt er sich aus.“ (K, S. 240) Aber es bleibt bei der Vorstellung; die Realität der sexuellen Begegnung verstört und verängstigt ihn. „Er fürchtet sich vor den so lang ungelüfteten Innenwelten dieser Klavierlehrerin. Sie wollen ihn ganz verzehren!“ (K, S. 246) Es wird von ihm Sadismus erwartet und eingefordert, den er nicht erfüllen kann. Die begehrende Erika lässt sein Begehren verschwinden. Klemmers erotische Fantasien beziehen sich in erster Linie auf die Institution seiner Klavierlehrerin, und erst in zweiter Linie auf die Person Erika Kohut. „Walter Klemmer kann es sich nicht verhehlen, daß er seine Lehrerin in Betrieb nehmen möchte. Konsequenterweise wünscht er sie zu erobern.“ (K, S. 126) Durch die in Erikas Brief an ihn vorgeschlagenen masochistischen Praktiken wird seine Männlichkeit unterdrückt und seine Potenz verschwindet. Er ist erst durch die Vergewaltigung Erikas wieder in der Lage, seine Integrität wiederherzustellen¹⁷⁵, will sich aber keiner Schuld bewusst sein und keine sexuelle Gewalt eingestehen. „Er hat es nicht nötig, eine Frau zu zwingen. Er schreit sie an, sie solle ihn freudig aufnehmen!“ (K, S. 277) Bemerkenswerterweise beweist er sich, zumindest in seiner eigenen Vorstellung, ausgerechnet in diesem Moment doch noch als Sadist – allerdings gegen den Willen der Partnerin. „Für den Sadisten ist es wichtig zu glauben, daß der Schmerz und die Unterwerfung Lust hervorrufen und daß der Partner an dem, was ihm zugefügt wird, Genuß empfindet.“¹⁷⁶ Sexuelle Gewalt ist der Höhepunkt nach den vorangegangenen unbefriedigenden Begegnungen zwischen Erika und Klemmer.

Den Schmerz möchte sie aus dem Repertoire von Liebesgesten gestrichen sehen. Jetzt fühlt sie es am eigenen Leibe und erbittet sich, wieder zur Normalausführung der Liebe zurückkehren zu dürfen. [...] Sie gibt die neue Meinung von sich, daß sie als Frau viel Wärme und Zuwendung brauche, und hält sich die Hand vor den Mund, der an einer Ecke blutet. (K, S. 271)

¹⁷⁴ Neben körperlichem und sexuellem Missbrauch, einem geplanten Mord und Homosexualität wird im Text auch das inzestuöse Verlangen nach der Mutter thematisiert. Vgl. dazu Evers, Kai: *The promise of violence. Representations of violence in German modernist literature*. Dissertation. Michigan: ProQuest 2002. S. 64-66.

¹⁷⁵ Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 20.

¹⁷⁶ De Masi, Franco: *Die sadomasochistische Perversion*. S. 47.

Die Wünsche Erikas bleiben nicht nur unerfüllt, ihr Begehren wie auch ihre Identität werden endgültig ausgelöscht. Beide sind sie „Skelette gewesener Menschen, die unter den Bedingungen der gewalttätigen Geschlechterbeziehungen, denen nichts Lebendiges mehr anhaftet, abgestorben“¹⁷⁷ sind. Klemmer lässt seinem Hass freien Lauf (K, S. 275), während Erikas Erwartungen enttäuscht werden.

¹⁷⁷ Siehe Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 77.

3.2. Isolation

Isolation meint in diesem Fall die Themen Isolation und Entfremdung¹⁷⁸ eines Individuums von der Familie, anderen Menschen und den Zwängen und Normen der Gesellschaft. Eine willentliche Abgrenzung, die den Figuren entweder auferlegt wird (Erikas Mutter) oder selbst gewählt ist (Wertheimers Exil). In beiden Texten findet sich die Unfähigkeit, eine heteronormative, nicht subversive romantische Beziehung aufzubauen und zu erhalten. Eine Form dieser Isolation korrespondiert dabei unmittelbar mit dem Motiv des Menschenfeindes, eine andere bezieht sich auf die Isolation von der Gesellschaft als Publikum, von den Rezipienten der von den KlavierspielerInnen produzierten Musik in kommunikationstheoretischer Sicht.¹⁷⁹ Als reproduzierende Künstler wären KlavierspielerInnen ja eigentlich von einem Publikum abhängig.

Während Isolation als Thema die Verknüpfung mit unterschiedlichen anderen Themen, Motiven und Figuren ermöglicht, scheint sie im Anwendungsbereich ausnahmslos in einem polaren Verhältnis zur Geselligkeit und zur Gesellschaft zu stehen, und in Verknüpfung mit dem Motiv der KlavierspielerInnen keine der möglichen positiven Eigenschaften aufzuweisen. In beiden Texten finden sich keine Merkmale von Selbstbesinnung, Freiheit oder Selbstreflexion.

Der Menschenfeind als Motiv bzw. literarische Darstellungen von Misanthropie sind gerade in Texten von Thomas Bernhard nicht neu, und im Fall von Thomas Bernhard spricht der Literaturwissenschaftler Bernhard Sorg sogar von einer eigenen Type – dem „Bernhardschen Menschenfeind“¹⁸⁰. Er bezieht sich hauptsächlich auf die Figur des Konrads in Bernhards *Das Kalkwerk*, erstellt aber gleichzeitig ein Profil dieses bernhardschen Menschenfeindes, das auch für die Klavierspieler im *Untergeher* gilt.¹⁸¹ Sorg meint dazu unter anderem, dass vor allem die Misanthropen in der Literaturgeschichte durch Eigenschaften gekennzeichnet seien, die sie zu Künstlern prädestinieren würden. Eigenschaften, die schon in den Motiven des

¹⁷⁸ Entfremdung ist demnach die automatische Folge von fehlerhafter Kommunikation gerade in zwischenmenschlichen Beziehungen, sowohl in Bezug auf Familie, Beziehung wie auch Freundschaft. Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 121-127, 127-128, 133-135.

¹⁷⁹ Vgl. Heike, Georg: Musiksprache und Sprachmusik. Anmerkungen zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation in Sprache und Musik. In: Musiksprache und Sprachmusik. Texte zur Musik. 1956-1998. Hg. von Stefan Fricke. Saarbrücken: PFAU Verlag 1999. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts; Band 4.1) S. 103-118.

¹⁸⁰ Vgl. Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. S. 97.

¹⁸¹ Dieser bernhardsche Menschenfeind wird von Elfriede Jelinek in direkter Anlehnung im Sinne einer Motivübertragung übernommen. Vgl.: Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 173-187.

Künstlers, des Misanthropen und des Sonderlings enthalten sind, wie die Unfähigkeit, mit der Gesellschaft in Einklang zu kommen sowie das Leiden wegen der Unvereinbarkeit ihrer Auffassungen mit denen der Umwelt. Wobei die KlavierspielerInnen in beiden Texten, selbst in der tragikomischen Ausgestaltung Bernhards, in ihrer Konzeption einen Hang zu Verachtung, Hass und Abscheu an den Tag legen. „Auch hier hat sich einer, der an der Welt leidet, weil er nicht so ist wie die Mehrheit, auf eine Art Insel zurückgezogen, in die Einsamkeit [...], voller Haß gegen alle.“¹⁸²

Im *Untergeher* zeichnet sich nicht nur Wertheimer durch den Zug der Isolation aus. So wie Wertheimer seinen Bösendorfer versteigern lässt, verschenkt auch der Erzähler seinen Steinway (U, S. 9; S. 81) und zieht ins selbstgewählte Exil im Ausland. Die exzentrischen Eigenheiten des erzählten Glenn Goulds verweisen wiederum auf die der realen Person – „Writers may appear to give inordinate attention to Gould’s eccentricities, but since they influenced both his personal life and his professional career, they cannot be ignored.“¹⁸³ –, da sich auch die reale Vorlage, genau wie Glenn Gould und Wertheimer im Text, von der Gesellschaft zurückgezogen hat:

He had frequently mentioned leaving the concert stage, but no one had taken him seriously. At this point, frustrated with what he called the „non-take-twoness“ of the concert experience – the finality of a concert performance, the inability of the artist to correct finger slips and any other mistakes – Gould simply stopped.¹⁸⁴

Hier vermischt sich das Bild des Künstlers in der Rezeption eines Publikums mit der einer Leserschaft fiktiver Texte. Diese Grenze verwischt auch in der Sekundärliteratur. Die Literaturwissenschaftlerin Reinhild Steingröver etwa thematisiert in ihrer Arbeit den ihrer Meinung nach berühmten Ausstieg Glenn Goulds „aus dem glamourösen Leben des weltreisenden Konzertpianisten.“ Sie behandelt in ihrer Arbeit die biographischen Gemeinsamkeiten zwischen Thomas Bernhard und Glenn Gould, um in Bernhards Schriften Themen und Ideen nachzuweisen, die dieser aufgenommen habe.¹⁸⁵ Während die Kunstauauffassung von Glenn Gould und Thomas Bernhard besprochen wird, wird der fiktive Bruch zu Bernhards Gould im *Untergeher* zwar angesprochen, aber weitgehend ausgespart. Das ist umso bedauerlicher, wenn man bedenkt, dass dieser Bruch von Bernhard noch verstärkt wird, indem er innerhalb des Textes eine weitere Ebene einführt.

¹⁸² Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 231.

¹⁸³ Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): Notable Twentieth-Century Pianists. S. 336.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda. S. 335.

¹⁸⁵ Vgl. Steingröver, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten. S. 104-111.

Thomas Bernhard lässt den Erzähler, der ja selbst schon seit zwanzig Jahren erfolglos an einer Biographie Glenn Goulds schreibt, einen noch unbekannteren Gould beschreiben, wodurch die Distanz zur realen Person noch vergrößert wird: „Die Anbeter beten ein Phantom an, dachte ich, sie beten einen Glenn Gould an, den es niemals gegeben hat. Aber mein Glenn Gould ist der ungemein größere, der anbetungswürdigere, dachte ich, als der ihrige.“ (U, S. 76) Diese Diskrepanz und Entfremdung zwischen der realen und der erzählten Person sowie der erinnerten Person im Text ist umso aussagekräftiger, wenn man sie als automatische Folge von fehlerhafter Kommunikation in zwischenmenschlichen Beziehungen¹⁸⁶, sowohl in Bezug auf Familie, intime Beziehung, wie auch Freundschaft, betrachtet. Der reale Glenn Gould hat Musik nie als Möglichkeit der Kommunikation mit dem Publikum in Betracht gezogen, sondern im Gegenteil eher Abscheu vor seinem Publikum gezeigt, besonders während seiner kurzen Konzertkarriere.¹⁸⁷ Der bernhardsche Glenn weißt eine ebensolche Abscheu auf. „Und Glenn spielte ja auch nur zwei oder drei Jahre öffentlich, dann ertrug er es nicht mehr und blieb zu Hause und wurde da, in seinem Haus in Amerika, der beste und der wichtigste aller Klavierspieler.“ (U, S. 18) Wertheimers Konzertkarriere wird von einer fixen Idee Glenn Goulds in seiner Vorstellung verhindert. So die Reflektion des Erzählers, der die eigene Abscheu vor Kommunikation und Konzertkarriere deutlich äußert: „Eine Konzerttätigkeit ist das Fürchterlichste, was sich vorstellen läßt, gleich was für eine, spielen wir Klavier vor einem Publikum, ist es entsetzlich [...]“ (U, S. 104). Bezeichnenderweise wird hier vom Erzähler empfohlen, das erworbene Kapital von Talent und Ausbildung zu verschweigen und zu verheimlichen. Eine Kunst, in der er sich selbst als „Verheimlichungsgenie“ sieht und Wertheimer seiner Meinung nach versagt hat (U, S. 104).

Die nie stattgefundene Konzertkarriere wird auch in der *Klavierspielerin* thematisiert. Hier ist es ein Zeichen für die Enttäuschung der Mutter, der Klavierlehrerin Erikas, die selber eine ehemals bekannte Pianistin ist und der Grund für ihre Existenz als Klavierlehrerin (K, S. 30-31). Sie versagt bei einem wichtigen Abschlusskonzert der Musikakademie, wobei ihr Versagen vor dem Publikum nicht von großer Relevanz ist, nachdem der „Masse der Laien“ ohnehin kein Recht auf Kritik zugesprochen wird. Das Machtsystem der Kunst reguliert und kontrolliert sich selbst. Die strafende Instanz ist in diesem Fall die Mutter, die im Text zwar selbst mehr Wissen als Erika aufweist, aber die Musik als Kunst schon aus egoistischen Motiven heraus vertritt. „[Danach] wird Erika von ihrer Mutter gehohlet, denn selbst musikali-

¹⁸⁶ Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 133-135.

¹⁸⁷ Vgl. Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): Notable Twentieth-Century Pianists. S. 337.

sche Voll-Laien haben Erikas Versagen an ihrem Gesicht, wenn schon nicht an ihren Händen ablesen können.“ (K, S. 30) Die Isolation Erikas als Künstlerin und Klavierspielerin von der Masse der Laien wird dadurch unterstrichen. Eine Masse, „welche die Mutter und das Kind immer schon verachtet haben, erstere, weil sie immer nur ein kleiner, unscheinbarer Teil jener Masse war, letztere, weil sie niemals ein kleiner, unscheinbarer Teil der Masse sein möchte.“ (K, S. 31) Umso schlimmer wird von Erika Kohut der Wechsel ins Lehrfach empfunden, der als wirkliche Bestrafung des Machtsystems ihr gegenüber dargestellt wird. Es sei ein harter Schritt für den Meisterpianisten, sich plötzlich vor stammelnden Anfängern und seelenlosen Fortgeschrittenen wiederzufinden (K, S. 31). Klavierlehrerin wird ihr zu einem Beruf, in dem ihr jeden Tag von einer unbestimmten Masse an Schülern „das Blut ausgesogen wird“ (K, S. 36) und aus deren Masse plötzlich die Figur des Walter Klemmer auftaucht. Als Klavierlehrerin ist sie gleichermaßen Opfer und Täter einer individualistischen Ideologie und deren Fixierung auf kleinbürgerliche Werte, genauso wie sie in ihrer Familie Opfer einer gezielten Erziehung zur Entfremdung, Isolation und Unmündigkeit ist.¹⁸⁸

3.2.1. Zwischenmenschliche Beziehungen

In der *Klavierspielerin* wird Erikas Sozialleben von ihrer Mutter kontrolliert, die ihr einprägt, sie solle gar keine zwischenmenschlichen Beziehungen aufbauen, da sie ohnehin über alle anderen erhaben sei. „Mit einfachen Menschen darf Erika nicht verkehren, doch auf ihr Lob darf sie immer hören.“ (K, S. 30) Das wiederum ist bestimmend für die Erziehungsweise Erikas Mutter: „These measures are designed to maintain the essentially „hands off“ approach to human interaction, with specific relation to intimate and personal relationships.“¹⁸⁹ Die systematische Isolation, die Erika durch ihre Mutter erfährt, erstreckt sich in jeden Bereich ihres Soziallebens und wird mit unterschiedlichen Taktiken der Kontrolle und Bestrafung erreicht. „Die Mutter bestimmt auch die Nachfrage nach ihrer Tochter, was damit endet, daß immer weniger Leute die Tochter sehen oder sprechen wollen.“ (K, S. 10) Diese Maßnahmen dienen in erster Linie dazu, Erika von ihrer Umwelt abzuschotten. Nicht nur ihre erhaltenen und abgestatteten Besuche, auch ihre Bewegungsfreiheit ist der mütterlichen Kontrolle unterworfen.

¹⁸⁸ Vgl. Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 61.

¹⁸⁹ Ebenda. S. 16-17.

„Nach Hause. Erika ist fast immer auf dem Heimweg, wenn man sie im Freien antrifft.“ (K, S. 10) Sie darf zwar hin und wieder allein private Kammermusikspiele besuchen, muss nach deren Ende aber sofort wieder nach Hause gehen. Diese kontrollierten Ausgänge werden von Erikas Mutter auch als Beweis ihrer angeblichen Bewegungsfreiheit angeführt. „[Die Mutter] prunkt laut vor Erika damit, daß sie die Tochter allein dorthin gehen läßt, damit sie ein Privatleben stattfinden lassen kann und der Mutter nicht andauernd vorwirft, daß die sie nicht aus den Fängen läßt.“ (K, S. 142) Diese Kontrolle wird von Erika durchbrochen, um etwa ihren voyeuristischen Ausflug in den Prater zu unternehmen. Der Kontrollanruf der Mutter wird von ihr erwartet und mit Hilfe einer Kollegin abgewehrt. „In einer Stunde spätestens wird die Mutter zum ersten Mal bei der Hausmusikkollegin anrufen, und diese wird eine ausgetüftelte Ausrede vorbringen. Die Kollegin glaubt an eine Liebesromanze und hält sich für eingeweiht.“ (K, S. 142) Was sie natürlich nicht ist; Erika ist zur sozialen Isolation erzogen und hat keine Vertrauten. Sie enthält sich ganz im Sinne der Mutter der Welt und vor allem den Männern vor. Sie wurde schon in ihrer Jugend von ihrer Mutter „sorgfältig nach den Spuren männlicher Benützung abgeklopft und dann energisch ausgeschüttelt.“ (K, S. 38) Mit diesem anerzogenen Verhaltensmuster bricht sie auch nach den sexuellen Erfahrungen mit der „kümmerlichen Ansammlung weißhäutiger Stubenhocker“ nicht. Einer der Gründe dafür ist, dass sie auch in diesen Erfahrungen ihre eigene Unzulänglichkeit bestätigt sieht, weil sie den Ansprüchen der Herren nicht genüge, die sie allerdings ohnehin nicht als Individuum wahrnehmen. „Keiner dieser Herren hatte je eine Pianistin daheim auf dem Kanapee sitzen gehabt. [...] Doch beim Liebesakt bleibt keine Frau lang grandios.“ (K, S. 79) So bleibt Erika als der Besitz der Mutter unangetastet und verbleibt ohne zwischenmenschliche Beziehungen außerhalb der Familie, bis dieser Status quo von Walter Klemmer bedroht wird. „Der Hausseggen neigt sich schräg, weil dieser Klemmer sich nicht wegräumt. Er wird doch nicht in ihre Behausung eindringen wollen? Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft in warmem Leibwasser schaukeln. Außen so warm und feucht wie leibinnerlich. Sie versteift sich vor der Mutter wenn Klemmer zu dicht an sie heranfährt.“ (K, S. 78)

Walter Klemmer weist selbst einen akuten Mangel an zwischenmenschlichen Kontakten auf. In seinem Fall ist es eine Isolation, die von Jelinek immanent in seine Männlichkeit eingeschrieben ist.¹⁹⁰ Frauen sieht er als Objekte, die er zwar begehren, aber genauso leicht wieder abstoßen kann. „Walter Klemmer legt vernünftig sein Herz in seinen Kopf und überdenkt gründlich jene Frauen, die er schon besessen und dann zu Billigpreisen wieder abgestoßen

¹⁹⁰ Vgl. Ebenda. S. 60-61.

hat.“ (K, S. 126) Dadurch besteht gar keine Möglichkeit für ihn, Erika als Individuum gleichwertig wahrzunehmen. Einen Standpunkt, den er allerdings auch seinen männlichen Rivalen gegenüber an den Tag legt. Es scheint in seiner Weltsicht nur Rivalen zu geben, denn sogar im Sport betätigt er sich nicht im Mannschaftssport, sondern im Wettkampf mit anderen Sportlern. Diese „Kameraden“ sucht er sich nach deren Schwächen aus, um seinen eigenen Sieg zu garantieren.

Die Kameradschaft beim Sport endet dort, wo der andere bedrohlich schneller wird. Der Kamerad wird dafür dasein, die eigenen Kräfte an den schwächeren dieses Kameraden zu messen und den Vorsprung zu vergrößern. Zu diesem Zweck sucht sich Walter Klemmer den ungeübteren Paddler lang vorher sorgsam aus. Er ist einer, der bei Spiel und Sport nicht gern verliert. (K, S. 128)

Andere Klavierspieler werden von ihm ebenfalls als Konkurrenten empfunden. Er sieht sich selbst als Klavierspieler in einer privilegierten Position, und innerhalb dieser Hierarchie als Fortgeschrittener. Innerhalb dieses hierarchischen Machtsystems hätte er schon eine Stufe erklommen, in der er nur noch auf den Wahrheitsgehalt eines Stückes achte und stundenlang über den geistigen Mehrwert eines Musikstückes dozieren könne. (K, S. 124-125) Als jemand, der schon seitdem er „süße Siebzehn“ war, „ernsthaft, nicht nur zum Spaß, ein Klavier zu bearbeiten begann“ (K, S. 66), stünde ihm auch das Recht auf Bearbeitung seiner Lehrerin zu. Dadurch gewährt er sich nicht nur selbst Rechte in einem, zumindest seiner Meinung nach patriarchal organisiertem, System, er beweist damit einen triebhaften Hang zum Körperlichen, den er an sich selbst nicht wahrnehmen kann, weil er die Abhängigkeit vom Körperlichen bei seinen Kollegen verachtet. (K, S. 124) „Klemmer verachtet die geschlossene Klotür, hinter der sein Mitmusiker jetzt mit Durchfall kämpft. Ein Pianist, der so stark von Körperlichem dominiert wird, kann nichts Entscheidendes beim Spiel zulegen.“ (K, S. 124) Isolation wird in seinem Fall als Ergebnis seiner hegemonialen Männlichkeit zum charakterlichen Zug, der durch seine Existenz als Klavierspieler noch verstärkt wird. Seine Isolation endet im Text mit Aufgabe seiner Identität als Klavierspieler. „Mit dem Klavierunterricht ist es für ihn sicher zu Ende, dafür fängt es mit dem Sport erst richtig an.“ (K, S. 276) Er wird im Text von da an zum „Technikstudenten“, der plötzlich Teil einer Gruppe ist. „Erika Kohut entdeckt Walter Klemmer inmitten einer Gruppe von gleichgesinnten Studenten in verschiedenen Stadien des Wissens, die miteinander laut herumlachen.“ (K, S. 284) Die beobachtende Erika Kohut dagegen, die am Ende des Textes wieder nach Hause geht und damit an den Anfang des Textes zurückkehrt, wird an dieser Stelle von Klemmer und seiner Gruppe nicht einmal wahrgenommen und verbleibt in ihrer hoffnungslosen Existenz als Klavierspielerin.

Der Erzähler im *Untergeher* entgeht seinem Schicksal, indem er das Klavierspiel aufgibt und sein Klavier verschenkt. (U, S. 120) Er verschenkt sein Klavier allerdings nicht aus Freundlichkeit, sondern eher aus Rache dem Instrument, als Stellvertreter der Kunst, gegenüber. „Den Steinway der Lehrerniedertracht ausgeliefert, dem Lehrerkindstumpfsinn ausgeliefert, dachte ich.“ (U, S. 120) Der Erzähler legt aber ebenso wenig Wert auf Gesellschaft wie der erzählte oder reale Glenn Gould. Diese innere Abgrenzung und aus Überzeugung gelebte Isolation bringt er deutlich auf den Punkt: „Am besten, man halte sich aus allem heraus, ziehe sich aus allem zurück, sagte ich.“ (U, S. 113) Er verlässt Österreich, sein ererbtes Haus in Desselbrunn (U, S. 121) und geht nach Madrid, was er nicht in einem einzigen Augenblick bereut (U, S. 114). Die einzige zwischenmenschliche Beziehung, die er pflegt, ist die zu Glenn Gould und seinem „innigen Freund“ Wertheimer (U, S. 93). Ein Freund, „mit welchem wir jahrzehntelang verbunden gewesen sind, und ein sogenannter Mitschüler ist immer ein außerordentlicher Lebens- und Existenzbegleiter, weil er sozusagen ein Urzeuge unserer Verhältnisse ist.“ (U, S. 93) Er bleibt in der Distanz gegenüber der Familie Wertheimers, von der er überzeugt ist, dass sie ihn hasst. Die Tatsache, dass Wertheimers Schwester ihn per Telegramm aufspüren konnte, überrascht ihn, weil er offensichtlich keinen Kontakt zu ihr pflegte und auch unter den beschriebenen Umständen keinen möchte. (U, S. 113) Sogar den Konflikt im Geschwisterverhältnis von Wertheimer und seiner Schwester erklärt er der Wirtin gegenüber mit abgeklärter Distanz: „Wir können keinen Menschen an uns binden, sagte ich, wenn dieser Mensch es nicht will, müssen wir ihn in Ruhe lassen, sagte ich.“ (U, S. 115)

Wertheimer hat im Text, abgesehen von seiner Bindung an seine Schwester, nichts an zwischenmenschlichen Beziehungen vorzuweisen. Soziale Kontakte sind ihm nicht wichtig, er verabscheut Gäste. (U, S. 26) Die plötzlich in Traich aufgetauchten Stadtleute sind die ersten Gäste, die er seit dreißig Jahren empfängt (U, S. 112), und diese „Künstler“ sind, laut der Wirtin, nur Gesindel, das Wertheimer ausgenutzt habe: „wochenlang auf seine Kosten in Traich gehaust, alles durcheinander gebracht, Lärm gemacht die ganze Nacht bis in die Frühe. So ein Gesindel, sagte sie.“ (U, S. 114) Wertheimer ist für Gesellschaft auf dieses Gesindel angewiesen, weil er ohnehin nicht zu echter Freundschaft fähig und letzten Endes auch nur mit „falschen Gefühlen“ ausgestattet gewesen sei. (U, S. 96) „Theoretisch war er unser, nämlich mein und Glenns Freund, praktisch ist er es nie gewesen, dachte ich, denn wie zu seinem Virtuositum hat ihm auch zur tatsächlichen Freundschaft alles gefehlt, wie sein Selbstmord beweist, dachte ich.“ (U, S. 106) Bezeichnenderweise trifft die Beschreibung von geradezu paranoidem Menschenhass und Isolation auf den realen Glenn Gould zu. „Robert Fulford,

Gould's best friend through childhood and adolescence, cannot remember a moment when Gould was not an outsider."¹⁹¹ Dieser Außenseiterstatus wäre darin begründet gewesen, dass Glenn Gould keine Nähe zugelassen habe. Seine extrem selektive Auswahl an Freunden zeichnete sich dadurch aus, dass er nacheinander verschiedene „engste Freunde“ ausgesucht hätte, die sich gegenseitig abgelöst hätten, um seine frei gewählte Isolation nicht zu gefährden.¹⁹² Bernhards Glenn baut sich, wie sein reales Gegenstück, ebenfalls ein Musikstudio im Wald, kilometerweit weg von allem (U, S. 38), Wertheimer musste sich sein „Verzweiflungsstudio“ nicht erst bauen, es wurde ihm vererbt. (U, S. 38-39)

Wertheimers Beziehung zur Wirtin wird im Text ebenso ambivalent beschrieben wie die Einschätzung derselben durch den Erzähler. Einerseits fühlte Wertheimer Verachtung für die Wirtin, andererseits verspricht er, ihr ein wertvolles Erbstück zu vermachen. „Die Wirtin sagte, Wertheimer habe immer davon gesprochen, daß er ihr, sollte er vor ihr sterben, eine Halskette hinterläßt, *eine wertvolle*, sagte sie, *von seiner Großmutter*. Aber sicher habe Wertheimer sie in seinem Testament nicht begünstigt, meinte sie, und ich dachte, daß Wertheimer mit Sicherheit gar kein Testament gemacht hat.“ Der Erzähler wirkt an dieser Textstelle als Zeuge für die Beziehung Wertheimers zur Wirtin, wenn er sie zumindest so ernsthaft einschätzt, dass er ein mögliches Versprechen des „geizigen“ Wertheimers für wahrscheinlich hält. „Wenn Wertheimer der Wirtin eine Halskette versprochen hat, sagte ich zu ihr, wird sie diese Halskette auch bekommen. Wertheimer habe hin und wieder bei ihr übernachtet, sagte sie mit einem rot gewordenen Gesicht, wenn er sich, wie das öfter vorgekommen sei, in Traich fürchtete, von Wien angekommen, zuerst zu ihr gegangen sei, um zu übernachten.“ (U, S. 114) Abgesehen von der sexuellen Ebene, hatte Wertheimer eine offensichtlich bis zu einem gewissen Grad emotionale Beziehung zur Wirtin, die sich nicht in Form von materieller, sondern emotionaler Zuwendung ihr gegenüber zeigt: „der Herr Wertheimer hat mir sehr geholfen die erste Zeit nach dem Begräbnis.“ (U, S. 111) Ein Umstand, der sogar vom Erzähler später anerkannt wird (U, S. 109), obwohl Wertheimer den Kontakt aus anderen Gründen sucht. „Aber Wertheimer ging sehr oft in dieses Gasthaus essen, wenigstens einmal am Tag will ich Menschen sehen, sagte er, und ist es auch nur diese verkommene, verwahrloste, dreckige Wirtin.“ (U, S. 38) Dieses Spannungsverhältnis zwischen Isolation und Gesellschaft zeichnet im Text gerade Wertheimer speziell aus und wird mehrfach kommentiert.

¹⁹¹ Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): *Notable Twentieth-Century Pianists*. S. 333.

¹⁹² Vgl. Ebenda. S. 336.

3.2.2. Familie

Thomas Bernhards Menschenbild zeigt sich auch in seiner Sicht auf die Institution Familie. So sagt ihm der Literaturwissenschaftler W. G. Sebald nach, dass er wie Jonathan Swift Menschen als schwach, lächerlich und vor allem stinkend empfinde. Dies sieht er bei Thomas Bernhard darin begründet, dass dieser schon sehr früh schlechte Erfahrungen mit gesellschaftlicher Verfügungsgewalt und der brüchigen gesellschaftlichen Institution der Familie gemacht habe. Das würde laut Sebald auch Bernhards Aussage erklären, dass allen Müttern zur Strafe die Ohren abgeschnitten werden sollten, weil sie schwitzende, scheußliche, Bauch tragende Gastwirte oder Massenmörder austragen würden.¹⁹³

Elternschaft wird im *Untergeher* in diesem Sinn behandelt. Bei allen drei Klavierspielern besteht ein Elternkonflikt in Bezug auf ihr „Klavirtuosität“. Während Wertheimer und der Erzähler in ihrem Versagen die Meinung ihrer Eltern bestätigen, kämpft Glenn Gould gegen das Vorurteil seiner Eltern an. „Daß ich Klavier studiere, ist für meinen Vater eine Katastrophe, hat Wertheimer zu mir gesagt. Glenn sagte es radikaler: sie haßten mich und mein Klavier. Sage ich Bach, sind sie nahe daran zu erbrechen.“ (U, S. 23) Nachdem sogar der offensichtliche Erfolg ihres Sohnes im Text nichts an der Enttäuschung von Glenn Goulds Eltern ändert, scheint es im Text, außer dem Tod der Eltern, keine erfolgreiche Strategie zur Lösung dieses Generationenkonflikts zu geben.

Ähnlich wie Erika Kohut für ihre Mutter in der *Klavierspielerin* lebenslange Gefährtin sein soll (K, S. 30), sieht Wertheimer die Bestimmung seiner Schwester als ihm bestimmte Lebensgefährtin. (U, S. 30) Vorbestimmt deshalb, weil in Wertheimers Vorstellung die Schwester ein Vermächtnis der verstorbenen Eltern darstellt (U, S. 30). „Wir haben eine ideale Schwester für uns und sie verläßt uns im ungünstigsten Moment, völlig skrupellos, sagte Wertheimer.“ (U, S. 39) Derart verlassen, schirmt er sich nach dem Vorbild Glenn Goulds in Traich ab, im Jagdhaus, das er von seinem Vater geerbt hat. „Ich erbe es von meinem Vater, der hier jahrelang allein ausgehalten hat, weniger zimperlich als ich, weniger jämmerlich als ich, weniger erbärmlich als ich, weniger lächerlich als ich, so Wertheimer einmal.“ (U, S. 39) Dieses Jagdhaus wird, noch bevor seine Schwester ihn verläßt, zum Ort der Isolation, an dem er seine Macht über seine Schwester ausüben kann. Wertheimers Schwester hasste dieses

¹⁹³ Vgl. Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Wien: Residenz Verlag 1985. S. 103-113.

Jagdhaus in Traich, er musste sie immer zwingen nach Traich zu kommen, um sie dort „auf seine Weise zu mißbrauchen.“ (U, S. 149)

Für den Erzähler ist der Hass auf seine den bürgerlichen Bildungsfantasien verfallene Familie Grund für seinen Wunsch, Klavierspieler zu werden. „Nicht die Kunst, nicht die Musik, nicht das Klavierspiel ist es gewesen, nur die Opposition gegen die Meinigen, dachte ich. (K, S. 21) So wie er seine Familie, wurde Wertheimer von dessen Verwandten gehasst, die, wie der Erzähler annimmt, auch ihn gehasst hätten (U, S. 36-37). „Niemand hat seine Verwandten in ein entsetzlicheres Licht gestellt als Wertheimer, sie zu Boden geschildert. Vater, Mutter, die Schwester gehaßt, ihnen allen sein Unglück vorgeworfen.“ (U, S. 43) Dieses Unglück sieht Wertheimer in seiner bloßen Existenz begründet, er sei hineingeworfen in die fürchterliche Existenzmaschine. „Wehren nützte nichts, so er immer wieder. Das Kind war in diese Existenzmaschine hineingeworfen worden von der Mutter, der Vater hielt diese Existenzmaschine, die den Sohn konsequent zerstückelte, lebenslänglich in Gang.“ (U, S. 43)

In der *Klavierspielerin* übernimmt Erika Kohuts Mutter die Rolle des Vaters, des „fehlenden Patriarchen“. Im Text würde sie die väterliche Macht über ihre Tochter mit weiblichen Mitteln ausüben, und dadurch den „Mythos Frau“ und den „Mythos der Mutterliebe“ destruieren helfen.¹⁹⁴ Die „lebensspendende“ Mutter wird zur zehrenden Kraft an ihrem Kind. „Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben. Die Mutter will das Kinderleben selbst auswerten dürfen.“ (K, S. 30) Die Dominanz der Mutter zeigt sich auch daran, dass sie die Erziehung Erikas schon vor dem umnachteten Tod des Vaters in Steinhof (K, S. 75) in die Hand nimmt. Dieses Mutterbild Jelineks zeigt sich auch in einer zufälligen Begegnung Erikas mit einer „typischen“ Mutter auf der Straße. Einer etwa Vierjährigen widerfährt, anscheinend alltägliche, Gewalt. „Das Kind lernt die Sprache der Gewalt, aber es lernt nicht gern und merkt sich auch in der Schule nichts.“ (K, S. 50) An dieser Stelle im Text werden Mütter wie Väter als gewalttätig beschrieben. Die Familienidylle des glücklichen Heims existiert nicht. „Wer jetzt kein Heim hat, wünscht sich zwar eins, wird sich aber nie etwas dergleichen bauen können, nicht einmal mit der Bausparkasse und weitgehenden Krediten. Wer hier, ausgerechnet hier, sein Heim hat, ist oft lieber unterwegs als dort zu finden.“ (K, S. 50-51)

¹⁹⁴ Vgl. Claes, Oliver: *Fremde. Vampire.* S. 73.

Die schon oben erwähnte besondere Beziehung zwischen Mutter und Tochter Kohut lässt die LeserInnen automatisch fragen, warum Erika nicht sowohl ihre Mutter als auch die Wohnung, in der sie gefangen ist, zurücklässt.

Erika is trapped in a similar situation as women in abusive relationships, who do not leave the relationship despite being, in some cases, financially independent. Though Erika is not materially dependent on her mother, she is indeed psychologically damaged – as a consequence of her mother’s controlling influence – to such an extent that she is unable to lead a life as a functional and self sustaining individual, and is consequently dependent on her mother.¹⁹⁵

Tatsächlich ist das im Text auch Teil der Familientradition. Eine Tradition von Frauen, die die männliche Machtposition übernommen haben, aber von der Erika als fehlgeschlagenes Experiment ausgeschlossen ist.¹⁹⁶ Sie darf nicht in die Fußstapfen von Mutter und Großmutter treten, sondern ist dazu bestimmt, Kind zu bleiben.

Die beiden Giftmütter belauschen ihr Opfer, das sie schon fast ganz ausgesogen haben, diese Kreuzspinnen. [...] Sie sonnen sich jetzt schon in ihren eigenen Prahlereien, wie bescheiden das Kind geblieben sein wird, obzwar es eine weltumspannende Karriere gemacht hat. Das Kind und Enkelkind wird vorläufig der Welt vorenthalten, damit es später einmal nicht mehr Mutti und Omi gehört, sondern dieser Welt im gesamten. Sie raten der Welt zur Geduld, das Kind wird ihr erst später anvertraut werden können. (K, S. 40)

Ein Versprechen, das die Mutter nicht einlösen will. Der absolute Besitzanspruch, den Erikas Mutter an sie stellt, wird erst aufgeweicht, wenn Erika schon an den Rand des Selbstmordes getrieben ist. Dann wird der Tochter plötzlich empfohlen, Freundschaften zu schließen, Menschenkenntnis zu erwerben und nicht immer ihre Zeit mit ihrer alten Mutter zu verbringen. (K, S. 280)

¹⁹⁵ Petersen, Kendall: Tickling the Ivories. S.17.

¹⁹⁶ Vgl. Ebenda. S. 20-21.

3.2.3. Gesellschaft und Natur

Der private Umgang mit KollegInnen wie StudentInnen wird Erika von ihrer Mutter unmöglich gemacht, aber sie selbst hat diesbezüglich fast keine Ambitionen mehr. „Gleich draußen vor ihrer Haustür wurde Erika K. von der weit geöffneten Welt erwartet, die sie unbedingt begleiten wollte. Je mehr Erika sie von sich stieß, desto eiliger drängte die Welt sich auf.“ (K, S. 92) Ihr Leben und ihre Welt drehen sich nur um ihre Arbeit, ihre Musik und die gemeinsame Wohnung. An diesem Ort der Isolation wird Erika Kohut von ihrer Mutter sicher aufbewahrt, ihr drohen keinerlei Gefahren, außer von ihr selbst und ihrer Mutter. Sie hat fast keinen Bezug zur Realität, im Sinne von Erwartungen und den Gefahren der Außenwelt und der Drohung eines funktionalen Erwachsenenlebens, sondern wird eingehüllt von einer alternativen Realität. Geliefert wird diese Version von Realität fertig abgepackt über den Fernseher, der von der Mutter über die Programmauswahl gesteuert wird. „The practice of watching the television is fundamentally passive in that one simply watches other people doing.“¹⁹⁷ In diesem Ersatz für eine echte Existenz ist alles vorhersehbar, ästhetisch und angenehm. Die Harmonie der Zweisamkeit wird nicht infrage gestellt.

Wer als die Mutter könnte Ruhe, Ordnung und Sicherheit in den eigenen vier Wänden besser gewährleisten? Mit allen Fasern zieht es Erika zu ihrem weichen Fernsehsessel, und die Tür fest zugesperrt. Sie hat ihren Stammstuhl, die Mutter hat den ihren, wobei sie ihre oft geschwellenen Füße auf einem persischen Puff hochlagert. (K, S. 78)

Menschheit und Gesellschaft werden ausgeschlossen. Die Masse darf bewundern, aber nicht anfassen. Erika stellt schließlich keinen Teil der Menge dar. „Die vom Misthaufen zusammengefangene Menge, in häßlichen Farben gemustert, mustert ihrerseits Erika.“ (K, S. 70). Überall lauern Außenwelt und Gesellschaft in der Form der hässlichen und dummen Menschen, in der Straßenbahn sieht Erika „jeden Tag, wie sie nie werden möchte.“ (K, S. 19) Menschen sind in ihrer Wahrnehmung aufdringlich und schmutzig. „Schmutzige Leiber bilden einen harzigen Wald ringsumher. Nicht nur der körperliche Schmutz, die Unreinlichkeit gröbster Sorte.“ (K, S. 25) Diese Unreinlichkeit besteht nicht nur in den Gerüchen, sondern in ihrer Art, sich einander schamlos anzueignen, selbst noch in ihre Gedanken, in ihre innerste Aufmerksamkeit. (K, S. 25) Wofür sie von ihr auch mit „kleinen Grausamkeiten“ bestraft werden. (K, S. 18-27) „Und doch kann sie sie niemals loswerden. Sie reißt an ihnen, schüttelt sie wie ein Hund seine Beute.“ (K, S. 25) Die Abwehr wird von Erika mit allen Mitteln versucht, aber selbst die innere Isolation bietet keinen Ausweg. Sie kann sich nicht genügend

¹⁹⁷ Ebenda. S. 29.

abgrenzen, und überall vermutet sie das Urteil der Gesellschaft. „Und dennoch wühlen sie ungefragt in ihr herum, sie betrachten IHR Innerstes und wagen zu behaupten, daß sie nichts damit anfangen können und daß es ihnen auch nicht gefällt! (K, S. 25)

Nicht einmal die Flucht auf das Land hilft davor, denn dort lauern die „Kundschafterinnen“ und „Spioninnen“ (K, S. 37), und abgesehen davon ist die Natur schlecht für ihr Instrument. „Dieses Klavier hier muß jedes Jahr neu gestimmt werden, denn in diesem rauhen Alpenklima läßt es die beste Stimmung gleich wieder unter sich.“ (K, S. 39) Wie auch bei Bernhard gilt hier: „Die Stadt ist krank, aber das Land ist nicht etwa gesund.“¹⁹⁸ Die städtischen Grünflächen und Erholungsgebiete werden Nächtens zum Schauplatz von Ausschweifungen. (K, S. 134-152; S. 254-261) Walter Klemmer, der im Text immer wieder mit Metaphern von Gesundheit und Natur beschrieben wird, erkrankt im Laufe des Textes immer mehr. Auch dessen Sicht auf Erika verändert sich. Aus der anfangs positiven Bezeichnung Erikas als Vogel, dem er noch Schwingen wachsen lassen wird (K, S. 69), wird später das Objekt der Aggression, das gejagt wird und verstummen soll. (K, S. 257) „Gekreische breitet sich von einer kleinen Schallquelle her ringförmig aus, unmelodisch wie es nur ein Vogelschnabel oder ein Anfänger auf einem Musikinstrument hervorzubringen vermag.“ (K, S. 257)

Im *Untergeher* werden Stadt und Land, Gesellschaft und Natur gegenüber gestellt. Wertheimer fühlt sich auf dem Land gelähmt und muss doch aus der Stadt fliehen. (U, S. 28) „Wie Glenn duldet auch Wertheimer keine Menschen um sich. So wurde er mit der Zeit unerträglich.“ (U, S. 29) Die Isolation Wertheimers im Jagdhaus ist selbst gewählt, aber, in bester Tradition des bernhardschen Menschenfeindes, keine Erlösung für den Exilanten. „Die Leute, die auf das Land gehen, gehen auf dem Land ein und sie führen eine wenigstens groteske Existenz, die sie zuerst in die Verdummung und dann in den lächerlichen Tod führt.“ (U, S. 29) „Bernhards Kulturpessimismus [...] erscheint nicht zuletzt deshalb so extrem, weil er entwickelt wird vor dem mit erschreckender Konsequenz fortschreitenden Zerfallsprozess der natürlichen Welt selbst. Der trostreichen Hoffnung einer Rückkehr zur Natur wird in Bernhards Werk nirgends Raum gegeben.“¹⁹⁹ Bernhard stehe mit seinem Konzept im Gegensatz zu einer Tradition österreichischer Literatur, die in der radikalen Kritik der Kultur dazu neige, sich in nostalgischen Reminiszenzen oder einer Naturkonzeption als Vorstellung freier Natur ein Reservat für ihre Emotionen zu sichern. Bei Bernhard sei aber sowohl Stadt als auch Land

¹⁹⁸ Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. S. 108.

¹⁹⁹ Ebenda. S. 107-108.

mit Krankheit besetzt.²⁰⁰ Beispiel dafür ist im *Untergeher* etwa die Beschreibung der Salzburger Altstadt mit ihren „stumpfsinnigen Bewohnern“, die den drei Klavierspielern und ihrer Kunst so feindlich gesinnt sind, vor der sie fliehen. (U, S. 14) „In der Altstadt hatte alles lähmend auf uns gewirkt, die Luft war nicht einzuatmen, die Menschen waren nicht auszuhalten, die Mauerfeuchtigkeit hatte uns und unseren Instrumenten zugesetzt.“ (U, S. 14) Ausgerechnet Leopoldskron, „das damals noch eine grüne Wiese war, auf welcher die Kühe weideten und Hunderttausende von Vögeln Heimat hatten“ (U, S. 14), wird zum glücklichen Ort für die drei Klavierspieler. Das gemeinsame Studium bei Horowitz bindet die drei aneinander.

Während Wertheimer im abgeschotteten Zimmer übt, spielt Glenn bei offenen Vorhängen und offenen Rolläden, der Erzähler sogar bei offenen Fenstern. (U, S. 73) Im Gegensatz zu Wertheimer bleibt für Glenn Gould die Natur noch ein echter Rückzugsort vor der Gesellschaft und dem Publikum, obwohl er selbst aussagt, die Natur zu hassen. Sie sei gegen ihn und es sei Aufgabe seiner Existenz, gegen die Natur zu sein, gegen sie anzugehen bis er aufgeben müsse, weil die Natur immer stärker sei. (U, S. 77) Mit Natur scheint Glenn Gould in einer Hassliebe verbunden. Sie bietet ihm zwar einen Rückzugsort vor der Gesellschaft, andererseits beunruhigt ihn ihre Unkontrollierbarkeit. Sebald meint dazu, Bernhard gestalte die Natur als in Wirklichkeit noch größeres Narrenhaus als die Gesellschaft.²⁰¹ „Glenn war der einzige weltbedeutende Klaviervirtuose, der sein Publikum verabscheute und sich auch von diesem verabscheuten Publikum tatsächlich und endgültig zurückgezogen hat. Er brauchte es nicht. Er kaufte sich das Haus im Wald und richtete sich in diesem Haus ein und perfektionierte sich.“ (U, S. 25) Natur ist für Glenn etwas, das kontrollieren will. So fällt er eigenhändig eine seinem Klavierspiel hinderliche Esche (U, S. 74-75). „Hindert uns etwas, müssen wir es weg-schaffen, hatte Glenn gesagt, und ist es nur eine Esche. Und wir dürfen nicht erst fragen, ob wir die Esche fällen dürfen, dadurch schwächen wir uns.“ (U, S. 75)

Der Erzähler selbst findet weder in der Natur noch in der Stadt seine Ruhe. Er flieht aus seinem Haus aus Desselbrunn, über Wien nach Portugal, um zurück zur Musik zu finden, jedoch ohne Erfolg. „Kann sich schon die Gesellschaft nicht von der unverdauten Zeit, von der Zeitschwere und Zeitgebundenheit und somit von der kontinuierlichen Anhäufung von Schuld befreien, so kann es naturgemäß die um vieles ältere Natur noch weniger.“²⁰² Als Klavierspieler kann er dem Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kunst und Publikum nicht entkommen.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda.

²⁰¹ Siehe ebenda. S. 108.

²⁰² Ebenda.

Als reproduzierender Künstler wäre er auf ein Publikum angewiesen, welches er aber verabscheut. Die Flucht in die Isolation vollzieht er im Gegensatz zu Wertheimer und Glenn Gould nicht ganz, aber er kann sich genau so wenig der Faszination des Klaviers und Glenn Goulds entziehen. Der Erzähler endet mit seiner Arbeit über Glenn Gould, wie Konrad im *Kalkwerk*, als einer, der in der Abgeschlossenheit ein großes Werk zu vollenden versucht, ohne jemals dorthin zu gelangen.²⁰³ Weder die Natur, noch die Gesellschaft stellen ihn zufrieden. Erst in Madrid kommt er zur Ruhe, in einer Stadt in der Fremde, in der eine andere Sprache gesprochen wird. Hier findet sich die „transzendente Heimatlosigkeit“ des reproduzierenden Künstlers wieder.²⁰⁴ Der Erzähler flieht auf der Suche nach seiner Identität als Klavierspieler zu einem Onkel nach Sintra. „Damals hatte ich auch gedacht, auf dem Steinway meines Sinteraonkels da weitermachen zu können, wo ich in Desselbrunn aufgehört habe, aber das war ein unsinniger Gedanke“ (U, S. 69). Er verbringt dort acht Monate an der Atlantikküste und kann sich trotzdem nicht überwinden, sich wieder an ein Klavier zu setzen, obwohl sein Onkel und dessen Freunde ihn dort immer wieder, erfolglos, zum Klavierspiel überreden wollen. Die Spannungsverhältnisse zwischen den Klavierspielern und ihrer Familie bzw. den KünstlerInnen und der Gesellschaft werden hier in ihrer Funktion gleichgesetzt.

Ich kann heute gar nicht mehr sagen, wie ich auf die Musik gekommen bin, alle in meiner Familie waren sie unmusikalisch, antikünstlerisch, hatten zeitlebens nichts mehr gehasst als Kunst und Geist, das aber wahrscheinlich war das Ausschlaggebende für mich, mich eines Tages in das zuerst nur gehasste Klavier zu verlieben und einen alten Familienehrbar gegen einen tatsächlich wunderbaren Steinway einzutauschen, um es der gehaßten Familie zu zeigen, den Weg zu gehen, von welchem sie von Anfang an erschüttert gewesen war. (U, S. 21)

Im Gegensatz zu Glenn Gould, ist es hier seine Familie, die den Erzähler wie auch Wertheimer in die Existenz als Klavierspieler drängt. Wobei Reinhild Steingröver meint, dass erst die Last der Geschichte und Leistungen der Väter die Söhne im *Untergeher* in die Kunst treiben würden, als explizite Absage an die etablierte bürgerliche Gesellschaft. Diese Absage würde Wertheimer und den Erzähler zu Epigonen werden lassen, die in ihrer selbstgewählten Enklave naturgemäß scheitern müssten.²⁰⁵ „Klaviervirtuosen sind starke Menschen mit einer ungeheuren Widerstandskraft ganz gegen die öffentliche Meinung.“ (U, S. 74) Die Klavierspieler im *Untergeher* sehen sich von vornherein als gescheiterte Existenzen in den Augen der Gesellschaft. Sie seien „der Last der gesellschaftlichen Geschichte“ nicht gewachsen, der die Gesellschaft allerdings auch nicht standhalten konnte, und deren exemplarisches Scheitern an

²⁰³ Siehe Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. S. 97.

²⁰⁴ Vgl. Steingröver, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten. S. 69.

²⁰⁵ Vgl. Ebenda. S. 70-71.

einer aufklärerischen Philosophie von Thomas Bernhard im Text durch die Einbringung des Nationalsozialismus demonstriert werden würde.²⁰⁶ An beiden Punkten zeigt sich Bernhards Einstellung zu Politik und Gesellschaft, die sich an seinen geradezu blasphemischen Äußerungen aus seinen Texten ablesen lässt und denen der Status einer nicht einzuordnenden Häresie zukommt, in der sich ein völlig invariabler, antipolitischer und antisozialer Affekt manifestiert.²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Ebenda.

²⁰⁷ Vgl. Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. S. 106.

3.3. Macht

Der Begriff der Macht bezeichnet hier Machsysteme, denen die Figuren ausgesetzt sind. So ist beispielsweise Erika Kohut in der *Klavierspielerin* drei spezifischen Machsystemen ausgeliefert: Familie, Kunst und Sexualität. Die Verknüpfung der Figurenkonzeption mit Macht und Gewalt geht in der *Klavierspielerin* mit Körper- und Sexualfeindlichkeit einher, zeigt sich aber durch Selbstunterdrückung und Gewalt von außen.²⁰⁸ Wobei Machtsysteme hier auch die Ausübung und das Erhalten von Macht bedeuten und die ergebnislose Auflehnung gegen diese Systeme miteinschließen. Ähnlich wie in Bezug auf Sexualität, ist es die Sonderstellung innerhalb dieser Machtstrukturen, die in der Gestaltung des Motivs maßgeblich ist. Die KlavierspielerInnen teilen mit dem Motiv des Menschenfeindes einen Mangel. Nämlich, dass die fehlende Kraft zur Entscheidung und Unterscheidung, die Tugend der Skepsis und des Erkennens der Mitte zwischen den Extremen, fehlt.²⁰⁹

Nichts ist unserer Gesellschaft und ihren Machtwirkungen innerlicher als das Unglück eines Irren oder die Gewalttätigkeit eines Kriminellen. Man ist eben schon darinnen, und das Draussen ist ein Mythos. Das von draußen kommende Wort ist ein Traum, an dem man hartnäckig festhält. Man weist den „Wahnsinnigen“ die Außenseiterrollen des Künstlers oder des Monsters zu.²¹⁰

Diese, den Figuren zugeschriebenen, Extrempositionen müssen aber automatisch zu einer Unverträglichkeit innerhalb der Machtsysteme führen. Für die Analyse werden hier im speziellen drei Machtbereiche herausgenommen, die als charakteristisch für das Motiv der KlavierspielerInnen gelten können und hier noch nicht behandelt wurden: Kunst, Gewalt und Wahnsinn.

²⁰⁸ Vgl. Claes, Oliver: *Fremde. Vampire*. S. 122.

²⁰⁹ Vgl. Sorg, Bernhard: *Der Künstler als Misanthrop*. S. 2.

²¹⁰ Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve Verlag 1976. S. 86.

3.3.1. Kunst

Die Ansprüche des Machsystems Kunst werden im Text von Erikas Mutter vertreten, die als Kontrollinstanz fungiert. „Power as a fundamentally male dominated phenomenon as indicated in the text, is associated with notions of influence, control, the basic capacity to perform a task of function, authority, and political, personal and social ascendancy.“²¹¹ Die mit dieser Position verbundene Macht wird von der Mutter verwaltet und ausgeübt, die sich an Stelle der fehlenden Vaterfigur das patriarchale Machtmonopol sichert.²¹² Dazu gehört auch, dass sie nicht nur die Karriere ihrer Tochter bestimmt, sondern auch deren Zweck zu ihren Gunsten entfremdet. „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.“ (K, S. 27) Etwaige Ansätze von Auflehnung gegen das von der Mutter bestimmte Schicksal werden von dieser durch Warnungen und Verbote schon abgewehrt, bevor sie noch wirksam werden können. Auch wenn Erika sich später über Verbote hinwegsetzt und heimlich Kleider kauft oder ihre Ausgangssperre zu umgehen sucht, wird sie sofort von der Mutter in ihre Schranken verwiesen. Die Versuche, aus dem mütterlichen Herrschaftsbereich zu entkommen, verpuffen wirkungslos. Die von Jelinek so gekennzeichneten Verhaltensweisen seien an Unterlegenheit und Schwäche gebunden, um Versuche zu beschreiben, die Gewaltverhältnisse umzukehren und stellen die Versuche einer Ohnmächtigen dar, sich selbst Macht anzueignen.²¹³

„Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal; und damit das Kind den Weg durch Intrigen auch findet, schlägt sie an jeder Ecke Wegweiser in den Boden und Erika gleich mit, wenn diese nicht üben will.“ (K, S. 28) Dieser Wunsch der Mutter, der auch mit Gewaltanwendung untermauert wird, erfüllt sich im Text nicht. Das „dilettantische, unmusikalische Schicksal“ (K, S. 30) hat Erika übersehen. Die Mutter ist die treibende Kraft hinter Erika. Um in der Musik voranzukommen, darf sie sich nie ausruhen, sie muss sich immer vor den Konkurrenten und männlichen Ablenkungen bewahren und sich vor dem drohenden Abgrund hüten. „Am Gipfel herrscht Weltberühmtheit, welche von den meisten nie erreicht wird. Dort weht ein kalter Wind, der Künstler ist einsam und sagt es auch. Solange die Mutter noch lebt und Erikas Zukunft webt, kommt für das Kind nur eins in Frage: die absolute Weltspitze.“ (K, S. 28)

²¹¹ Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S.18.

²¹² Vgl. Claes, Oliver: *Fremde. Vampire*. S. 71-73..

²¹³ Siehe ebenda. S. 71.

Die Erwartungen der Mutter, die im Text stellvertretend für die Anforderungen der Musik stehen, werden enttäuscht und die Tochter muss darunter leiden. Innerhalb des Machtsystems der Musik wird ihr durch deren StellvertreterInnen, den Fachleuten und KonkurrentInnen sowie ihrer Lehrerin, nur noch ein möglicher Platz zugewiesen als Klavierlehrerin. In dieser Tätigkeit werden sowohl Kunsteinübung als auch Kunstausübung als vampirische Vorgänge geschildert.²¹⁴ Erika wird Woche für Woche von den Schülern das Blut ausgesogen. (K, S. 36) Und ähnlich, wie die Klavierspieler im *Untergeher* nicht vor ihrer Kunst fliehen können, kann Erika vor ihrem Dasein als Klavierspielerin fliehen. „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.“ (K, S. 33) In ihrer Tätigkeit als Klavierlehrerin „stammelnder Anfänger“ und „seelenloser Fortgeschrittener“ (K, S. 31) ist sie in der Position, selbst Vertreterin dieses Machtsystems zu werden und „Elternstelle“ zu vertreten. (K, S. 101) „Sie gehört zu denen, die das Volk lenken und anleiten.“ (K, S. 102) Erikas Verhalten ihren SchülerInnen gegenüber wird mit dem eines Jagdhundes verglichen; sie würde sie verfolgen, um sich in deren Leben hineinzuzwängen und zu verbeißen. „Eindringen, hineinzwängen will sich Erika in diese weiten Ländereien, die, unkontrolliert von ihr, trotzdem, in Äcker eingeteilt, sich erstrecken. Blutige Berge, Felder von Leben, in die es sich zu verbeißen gilt.“ (K, S. 101) Angefeuert von der Mutter, gibt sie den selbst erfahrenen Machtmissbrauch an die nächste Generation weiter; sie macht sich daran, die Hoffnungen ihrer Schüler zu zerstören, so wie ihre Hoffnungen zerstört wurden und hilft so, das System aufrecht zu erhalten. „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.“ (K, S. 31)

Die Institutionen, in denen Klavierspiel unterrichtet wird, erscheinen sowohl bei Jelinek als auch bei Bernhard als Stätten des Untergangs. „Konservatorien und Musikschulen, auch der private Musiklehrbereich, nehmen in Geduld vieles in sich auf, was eigentlich auf eine Müllkippe oder bestenfalls ein Fußballfeld gehörte.“ (K, S. 31) Im *Untergeher* spricht der Erzähler von der Verantwortungslosigkeit, die in den Musikakademien herrscht. „Überall spielen und sitzen diese Musiklehrer und ruinieren Tausende und Hunderttausende von Musikschülern, als wäre es ihre Lebensaufgabe, die außerordentlichen Talente junger Musikmenschen im Keim zu ersticken.“ (U, S. 16) Im Gegensatz zu den Schülern von Erika Kohut, die durch die Musik den Aufstieg „aus den Tiefen der Arbeiterschaft in die Höhen künstlerischer Sauber-

²¹⁴ Siehe ebenda. S. 74.

keit“ suchen (K, S. 32), sind die Klavierspieler im *Untergeher* finanziell unabhängig. Als Beispiele eines bürgerlichen bzw. großbürgerlichen Bildungsideals könnten sie sich prinzipiell finanziell unbelastet dem Klavierspiel hingeben und müssen sich im Text aber trotzdem mit den Wärtern des Machtsystems auseinandersetzen.

Da wir im Grunde keine Geldsorgen hatten, war es uns möglich gewesen uns ausschließlich unseren Studien zu widmen, sie so radikal als nur möglich voranzutreiben, wir hatten auch nichts anderes im Kopf, nur mußten wir fortwährend unsere Entwicklungsverhinderer aus dem Weg räumen, unsere Professoren und deren Minderwertigkeiten und Scheußlichkeiten. (U, S. 20-21)

Hier scheitern die jungen Klavierspieler, abgesehen von Glenn Gould, nicht am System, sondern aneinander. Glenn Gould hätte sogar einer dieser idealen Klavierlehrer, von denen es nur einen unter zwanzigtausend gibt, werden können. „Glenn hatte, wie Horowitz, das ideale Gefühl und den idealen Verstand für diese Lehre, für diesen Kunstvermittlungszweck.“ (U, S. 16) Horowitz, der als einer der letzten romantischen Virtuosen galt und den der reale Gould verachtete²¹⁵, wird hier von Bernhard ironisch als idealer Ausbilder Glenn Goulds eingeschrieben, dem aber nicht alle Schüler genügen und die sich am Genie ihres Konkurrenten messen müssen. „Glenn Gould verdankt sicher nicht Horowitz sein Genie, dachte ich, aber Wertheimer darf ohne weiteres Horowitz für seine Zerstörung und Vernichtung verantwortlich machen [...].“ (U, S. 143)

Wertheimer wird im Text zur Verkörperung des Epigonen, dem „unoriginalen Künstler“²¹⁶. Einer dieser reproduzierenden Künstler, der sich auf die erfolglose und ungenügende Nachahmung vergangener Genies verlegen muss und daran verzweifelt. Im Text wird diese Konkurrenz angesprochen mit der Gegenüberstellung von Glenn Goulds und Wertheimers Werkanspruch. Das Virtuositentum in der Interpretation fremder Schöpfung: „Glenn Goulds Goldbergvariationen gegen Wertheimers Kunst der Fuge.“ (U, S. 143) In Wertheimers Fall ist es dieser immerwährende, innere Vergleich mit Glenn Gould, dem sich auch der Erzähler nicht entziehen kann. „Indem ich über Glenn Gould schreibe, werde ich mir Klarheit über Wertheimer verschaffen, dachte ich auf dem Weg nach Traich.“ (U, S. 145)

Glenn, der kanadische Amerikaner, der Wertheimer ungeniert den *Untergeher* genannt hat, Glenn, der im *Ganshof* so gelacht hat, wie ich niemals vorher und niemals nachher einen Menschen lachen gehört habe, dachte ich, gegenüber Wertheimer, der das genaue Gegenteil von Glenn Gould gewesen ist, wenn ich dieses Gegenteil auch nicht

²¹⁵ Vgl. Kochsiek, Ernst C.: Konzertstimmungen: Erlebnisse und Begegnungen mit berühmten Pianisten. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky 2002. S. 47.

²¹⁶ Vgl. Steingröver, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten. S. 70.

beschreiben kann, aber ich werde den Versuch machen, dachte ich, wenn ich den *Versuch über Glenn* noch einmal anfangen. (U, S. 144)

Das angesprochene Genie des Glenn Goulds (U, S. 144) zeigt sich auch in dieser Unbeschreibbarkeit. Selbst ohne sein Klavier reiht sich der Erzähler in die Reihe der bernhardschen scheiternden Künstler ein, denn das Genie ist unerreichbar. Im *Untergeher* verwehrt sich Thomas Bernhard gegen ein deutliches Geniebild. Die Problematik des Geniekonzeptes wird von verschiedenen Seiten betrachtet, übertrieben und ironisiert, aber er vermeidet innerhalb des Textes eine eigene Definition. „Sein Beitrag zur Tradition der Geniebeschreibung ist eben die Verweigerung derselben, denn jeglicher Versuch muß nicht nur notwendigerweise scheitern, er ist unsinnig.“²¹⁷

Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum System ist auch Disziplin. Das unaufhörliche Üben und die Disziplinierungspraktiken, die dazu dienen, die Kunst zu erhalten und selbst Teil des Systems zu bleiben. „Ein Lieblingswort von ihm [Gould] war das Wort Selbstdisziplin, immer wieder sagte er es, auch im Unterricht bei Horowitz.“ (U, S. 24) Im *Untergeher* gehört dazu unter anderem der Ausschluss der Öffentlichkeit, Ortswechsel des Instruments wegen und Rücksichtslosigkeit sich selbst gegenüber.

In der *Klavierspielerin* wird Erika durch den mütterlichen Dressurakt zur Künstlerin. Die ihr aufgezwungenen, ständigen Übungsstunden dienen dem von ihrer Mutter angestrebten höheren Ziel des Ruhms und entziehen ihr von Kindheit an Leben.²¹⁸ In ihrer Position als Klavierlehrerin übt sie denselben Zwang auf ihre SchülerInnen aus. Ein Verstoß gegen dieses Gebot des Übens wird von ihr dabei als so schwerwiegend empfunden, dass er sogar bei ihr, die doch nichts fühlt, eine emotionale Reaktion hervorruft: „Während des Unterrichtens von Walter Klemmer gerät Erika Kohut, die sich selbst nicht mehr versteht, weil ein Gefühl sie zu beherrschen beginnt, in sinnlose Wut. Der Schüler hat deutlich im Üben nachgelassen, kaum daß sie ihn berührt hat.“ (K, S. 187) Für Erika ist das ein Zeichen, dass Klemmer nicht nur ihrem, sondern auch dem Einfluss des Klaviers entkommt, und tatsächlich ist das genau die Strategie, die Klemmer anwendet, um Abstand zu ihr zu bekommen: Den Klavierunterricht ausfallen zu lassen, weniger zu üben und andere Instrumente zu erlernen, um seine ihn dominierende Klavierlehrerin auszuhungern. (K, S. 240-241) „Befiehlt ihm diese Vorgesetzte nicht ständig Fingersätze und Pedaltritte an bestimmten Stellen von Musik? Ihr Musikwissen stellt sie über ihn und, unter ihm vergehend, ekelt sie ihn mehr an, als er sagen kann.“ (K, S. 247)

²¹⁷ Ebenda. S. 104.

²¹⁸ Vgl. Claes, Oliver: *Fremde. Vampire.* S. 73.

Vor ihrer ersten sexuellen Begegnung auf der Toilette (K, S. 174-187), war der Klavierschüler Klemmer noch stolz auf die unnachlässige Übung am Klavier, die ihm „stählerne Gelenke und Finger“ verschafft hat. (K, S. 124) Körperlich wie geistig sei er den Konkurrenten überlegen. Nach seinem sexuellen Versagen (K, S. 244-250) nimmt er die geistige und körperliche Selbstdisziplin nicht mehr so genau. Direkt nach dieser Szene im Text, noch während sie im Streit zusammenstehen, kritisiert Erika ihren Schüler Klemmer offen. „Das Üben hat er vernachlässigt, wofür sie Beweise hat. Sie mußte feststellen, daß Eifer und Fleiß bei ihm stetig abnahmen.“ (K, S. 252) Dieser nachgelassene Eifer betrifft stellvertretend für das Klavierspiel auch Erika. Klemmer hat jeden Respekt vor seiner Lehrerin verloren und äußert seine eigene Frustration und Kritik ebenso offen. „Klemmer wiederholt vor Erika Kohut, daß sie grauenhaft stinkt und die Stadt schleunigst verlassen soll. Er könnte auch andere Dinge von ihr berichten, doch den Mund will er sich nicht schmutzig machen. [...] Bis in den Magen spüre er ihren entsetzlichen Lehrerinnengestank.“ (K, S. 252) Erika hat ihre Vormachtstellung ihm gegenüber verloren, und spätestens, nachdem er sie vergewaltigt hat, entzieht er sich endgültig und gibt das Klavierspiel auf.

3.3.2. Gewalt und sexuelle Gewalt

Die Praktiken der Disziplin rücken die Beschreibung des Motivs der KlavierspielerInnen in den Bereich der Gewalt. Gewalt als thematischer Zug, der sich sowohl gegen andere, aber auch gegen die Figur selbst richten kann und dem Erhalt des Macht systems dient. Im *Untergeher* werden Gewalt in Form von psychischer Kontrolle und Gewalt gegen sich selbst thematisiert, wobei Mord und Selbstmord noch gesondert behandelt werden. Wertheimer lebt zwar eine Form psychischer Gewalt an seiner Schwester aus, die an die Mechanismen der Internierung²¹⁹ denken lässt – sie wird in einer von ihm kontrollierten Existenz gefangen gehalten ohne Chance auf Resozialisierung oder Befreiung, bevor sie in die Schweiz entkommen kann –, aber prinzipiell richtet sich die Aggression der Klavierspieler gegen sie selbst. „Glenn hatte uns in den gemeinsamen Abmagerungsprozeß über Monate hinein mitgerissen, dachte ich, in die Horowitzbesessenheit, denn tatsächlich wäre es ja möglich gewesen, daß ich allein diese zweieinhalb Salzburger Horowitzmonate nicht durchgehalten hätte, Wertheimer

²¹⁹ Vgl. Foucault, Michel: Mikrophysik der Macht. S. 48-67.

schon gar nicht, daß ich aufgegeben hätte ohne Glenn.“ (U, S. 78-79) Obwohl die Freiwilligkeit dieser Praktiken durch die Gruppendynamik nicht infrage gestellt wird, werden sie vom Erzähler als „Mißbrauch“ von Gould an sich und Wertheimer bezeichnet. (U, S. 78) Von der realen Person Glenn Goulds ist etwa bekannt, dass er nach der Einnahme von Beruhigungsmitteln seine Hände in kochend heißes Wasser tauchte, um sie für das Spiel zu sensibilisieren. Nicht nur zum Üben, sondern auch vor Konzerten und während Tonaufnahmen.²²⁰

Die kostbaren Hände der Klavierspielerin werden auch in der Darstellung von Erika Kohut herausgehoben. Die „Hand“ wirkt hier als verknüpftes, blindes Motiv als ein Anklang an die metaphorische Auswertung des Motivs und als Ausdruck von Macht und künstlerischer Schaffenskraft.²²¹ Selbst wenn sie während ihrer Vergewaltigung geschlagen wird, muss auf den Kopf und die kostbaren Hände geachtet werden (K, S. 277), wobei sie mit körperlicher Gewalt tatsächlich innig vertraut ist; unter anderem durch die Verletzungen, die sie sich mit Rasierklingschnitten selbst zufügt (K, S. 90-91), um Einblick in ihr eigenes, „tabuisiertes Geschlecht“²²² zu erlangen – ein Verhalten, das sie schon in früher Jugend an den Tag legt. „Aus einem vielschichtigen Paket wickelt sie sorgfältig eine Rasierklinge heraus. Die trägt sie immer bei sich, wohin sie sich auch wendet.“ (K, S. 47) Gewalt erfährt sie auch durch ihre Mutter, die in ihrer Machposition der Tochter gegenüber psychische wie physische Gewalt anwendet (K, S. 19; S. 158-159), um durch diesen Machtmissbrauch die Dynamik in ihrer persönlichen Beziehung zu festigen. Zwar wird im Lauf des Textes auch die Mutter von der Tochter angegriffen (K, S. 11-12), aber erst durch Klemmers Schlag in Erikas Gesicht wird diese Machtbeziehung durchbrochen und das Eigentum der Mutter infrage gestellt. „Die Mutter ist baff. Wenn einer hier schlägt, dann sie.“ (K, S. 268-269) Die Mutter braucht Erika, ohne Beherrschten ist herrschen nicht möglich, und früh lernt das (weibliche) Kind im Text Gewalt kennen. „Der Kinderkopf ist jetzt schon mit unsichtbarer Tinte gezeichnet, für noch viel Schlimmeres vorgesehen.“ (K, S. 50) Aber nicht nur die Mütter sind gewalttätig, auch die „Familienväter schlagen sich seitlich in die Haustore, wo sie wie gräßliche Hammerschläge auf ihre Familien niederfahren.“ (K, S. 50)

Jelinek zeichnet hier, wie in den anderen beschriebenen Szenen von psychischer und physischer Gewalt in zwischenmenschlichen Beziehungen, Bilder blutigen Gemetzels um Verbor-

²²⁰ Vgl. Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): *Notable Twentieth-Century Pianists*. S. 336.

²²¹ Vgl. Daemmrich, Horst G.; Daemmrich, Ingrid S.: *Themen und Motive in der Literatur*. S. 185-187. S. 185.

²²² Vgl. Claes, Oliver: *Fremde. Vampire*. S. 76.

genes in der satirischen, überdeutlichen Darstellung sichtbar werden zu lassen.²²³ Die Gegenseitigkeit des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Erika und ihrer Mutter zeigt sich, wie schon im Kapitel Inzest besprochen, auch in der Umkehrung des vereinnahmenden und gefräßigen, mütterlichen Kusses. (K, S. 236-239) Die darin ebenfalls enthaltene, gewalttätige Metapher des Aussaugens oder ausgesaugt Werdens, kommt im Text des Öfteren vor, um sowohl in der Kunst wie in der Sexualität und besonders in der Mutter-Tochter-Beziehung die Macht ausübung zu markieren: „Die Mutter erscheint quasi als Insekt (oder als Spinne), die das Kind aussaugt und als leere Hülle zurückläßt.“²²⁴ In der *Klavierspielerin* ist bemerkenswert, dass Erika in dieser Umkehr der Verhältnisse auch eine Form der Vergewaltigung umkehrt, die, wenn sie im Einsatz auch nicht immer eindeutig sexuell ist, doch mit dieser Metapher verbunden ist. „Dabei markiert der mütterliche Kuß (präziser: die mütterliche Zunge, die eindringt in die Mundhöhle des Kindes) ein ungeheures, schreckliches Erlebnis, das [...] sogar die Vergewaltigung der Tochter durch den Vater an Schrecklichkeit und Horror übertrifft.“²²⁵ Dieser Kuss stellt eine Art Einverleibung dar, die mit Sprachlosigkeit und Ohnmacht verknüpft ist, und die Erika im Text, wenn auch erfolglos, gegen ihre Mutter einsetzt.

Die schon besprochenen „kleinen Gemeinheiten und Schläge“, die sie gegen die „arbeitsverschmierten“ Menschen in den Straßenbahnen ausübt (K, S. 19-27), sind ein vergleichsweise harmloses Beispiel für die Weitergabe erlittener Gewalt. Sie bestraft ihre Umwelt ebenso, wie sie sich selbst verletzt und foltert. Von diesen vergleichsweise harmlosen Verletzungen setzt sich ihr gewalttätiger Anschlag auf ihre halbwüchsige, vermeintliche Konkurrentin um Klemmers Gunst stark ab. (K, S. 168-174) „Dann reißt ein Aufschrei die Luft entzwei, und eine vollkommen zerschnittene, überblutete Hand wird aus einer Manteltasche herausgerissen.“ (K, S. 172) Hier gilt der Anschlag Erikas sowohl der jugendlichen Schönheit ihrer Konkurrentin als auch deren Hand als Zeichen ihres künstlerischen Ausdrucks. „In dem zerschnittenen Flötistenwerkzeug, das genäht werden wird müssen, in dieser Hand mit der Klappen gedrückt und losgelassen werden, stecken vereinzelte Scherben und Splitter.“ (K, S. 172-173) Das von Erika in Kauf genommene Ausmaß der Gewalt und ihre zugrundeliegende Aggression decken sich dann sowohl mit dem blinden Motiv der Hand als auch mit dem Bild der sich

²²³ Vgl. Ebenda. S. 64.

²²⁴ Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse*. S.339-340.

²²⁵ Ebenda.

selbst folternden Künstler²²⁶, das hier umgekehrt wird. Schlussendlich ist es aber immer Erika, die sich auf der Seite der Ohnmächtigen wiederfindet.

Sie widersetzt sich dem männlichen Dominanzspruchs Klemmers, will selbst Macht ausüben und unterliegt dieser männlich dominierten Macht doch in ihrer unverhüllten Form – der Vergewaltigung.²²⁷ „This act of violence proves not only that Walter is able to reclaim the power and integrity he felt he had lost when confronted with the masochistic nature of Erikas desires for their relationship, but also that power – sexual and psychological – cannot be claimed by women and remains intrinsically a male dominated phenomenon.“²²⁸

Während Erika sehr wohl dem Machtanspruch ihrer Mutter unterworfen ist, nimmt Walter Klemmer im Text die Gelegenheit wahr, seine marginalisierte Männlichkeit wiederherzustellen. Indem er die dominierende Mutter aussperrt, um sich, nur durch eine Tür vom mütterlichen Machtanspruch getrennt, an Erika zu vergehen, bestätigt er zwar den Machtanspruch der Mutter, nimmt ihn ihr aber gleichzeitig ab. Er beschimpft, benutzt und beschädigt das „fremde Eigentum“ (K, S. 269) und geht am Ende doch ungeschoren davon. „Niemand wendet sich an ein öffentliches Organ, um Walter Klemmer zu arretieren. Schön ist dagegen das Wetter. Die Mutter schweigt in ungewohnter Weise.“ (K, S. 280) Weder die vormals mächtige Mutter, noch die Öffentlichkeit oder der unbestimmt geplante Racheakt Erikas erreicht und bestraft den Vergewaltiger Klemmer.

²²⁶ Zur Verbindung zwischen Gewalt, Folter und Künstlerästhetik vgl.: Kremer, Detlef: Folter als diskursgeneratives Moment in der Literatur der Romantik. In: Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter in Europa und den USA. Hg. von Thomas Weitin. Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 145-168, S. 164-166.

²²⁷ Vgl. Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 72.

²²⁸ Petersen, Kendall: Tickling the Ivories. S. 20.

3.3.3. Wahnsinn

Wahnsinn wird hier nicht nur als Teil eines Machtsystems aufgefasst, sondern, wie eingangs schon erwähnt, auch im Sinne einer Geistesstörung, die verschiedenen Motivgruppierungen in der Literatur als motivische Grundlage dient. Hier scheint besonders die schon erwähnte, enge Verbindung zum Motiv der KünstlerInnen.

Die Geschichte des wahnsinnigen Musikers mit Manns faustischem Leverkühn zu beenden, bedeutet jedoch nicht, dass diese Figur nicht länger die deutschen kulturellen und literarischen Vorstellungen beschäftigte. Verrückte musikalische Protagonisten finden sich durchaus in zahlreichen literarischen Werken nach 1945, beispielsweise in den Romanen von Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek, die beide ganz bewusst auf diese Tradition zurückgreifen.²²⁹

Im Gegensatz zum Diskurs Wahnsinn, hat die literarische Darstellung des Wahnsinns als Thema oder Motiv die Tendenz, noch lange an traditionellen Vorstellungen und Mustern der Darstellung festzuhalten, auch wenn wissenschaftliche Erkenntnisse einer Zeit bestimmte Vorstellungen von Wahnsinn schon widerlegt haben.²³⁰ In der *Klavierspielerin* ist es Erikas Vater, der wegen seiner Demenz in einem Heim auf dem Land untergebracht wird. Der abwesende Vater wird in der Beschreibung selbst sinnentleert dargestellt. „Im Umgang mit Klängen ist sie geschickt, muß sie doch den Vater rasieren, diese weiche Vaterwange unter der vollkommen leeren Stirn des Vaters, die kein Gedanke mehr trübt und kein Wille mehr kräuselt.“ (K, S. 90) Die leere Hülle des Vaters wird von dem Mutter-Tochter-Gespann entsorgt, indem er in einem Heim auf dem Land weggesperrt wird. Seine Schuldigkeit hat er durch die Zeugung Erikas getan und ist nun obsolet. Er wird in einem Zimmer untergebracht, das durch langwieriges Sterben frei geworden ist (K, S. 97), ein Prozess, der jetzt auch ihn erwartet. Er muss weggesperrt werden, um die Ruhe und materielle Sicherheit seiner verbliebenen „Zweifamilie“ nicht zu gefährden (K, S. 99).

In einem voll ausgebauten Zweifamilienhaus, das einer Familie mit ländlicher Abstammung und steuerhinterzogenen Einkünften gehört und zu dem guten menschlichen Zweck der Irrenverwahrung und pekuniären Irrenverwertung eingerichtet wurde. Auf diese Weise dient das Haus nicht nur zwei Familien, sondern vielen Irren zur Zuflucht und zum Schutz vor sich selbst und anderen. (K, S. 96-97)

Dieser dargestellte Wahnsinn steht dabei aber nicht in Opposition zu einer (geistigen) Gesundheit von Erika und ihrer Mutter. Die Wechselwirkung von psychischen Defekten und

²²⁹ Hamilton, John T.: Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache. S. 15.

²³⁰ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 368-372.

physischen Gebrechen, die auch in Texten von Thomas Bernhard thematisiert wird²³¹, ist in der *Klavierspielerin* durch eine Gesundheit markiert, die Erika abgeht. Krankheit wird im Text eher als körperliche Krankheit verhandelt, aber die kraftstrotzende Jugend und Gesundheit Klemmers wird auch mit geistiger Gesundheit gleichgesetzt und steht in starkem Kontrast zu Erika Kohut als Klavierspielerin. „Dieser junge Mann scheint so schrecklich intakt und unbeschwert, daß Erika in Panik gerät. Er wird ihr doch seine Gesundheit nicht etwa aufbürden wollen?“ (K, S. 78) Das wiederum steht in Einklang mit den an ihr gezeigten Störungen wie Gewaltbereitschaft, Selbstverstümmelung und fragmentierter Identität. Walter Klemmer weist im Laufe des Textes zunehmend Merkmale irrationaler Angstvorstellungen auf, die zu Impotenz führen, und Erika erlebt einen geistigen Zusammenbruch als Ergebnis ihrer unerträglichen seelischen Belastung. Beides wiederum sind Merkmale einer bestimmten Ausgestaltung des Wahnsinn-Motivs, die in der literarischen Darstellung als besonders überzeugend gilt.²³²

Im *Untergeher* gleichen die Klavierspieler den „Bernhardschen isolierten Geistesmenschen“. Sie haben die höchsten Ansprüche an ihre Projekte, trotzen der Fachwelt mit Hohn und sind schlussendlich doch dem Wahnsinn ausgeliefert: einem Wahnsinn, der ihnen Grund für ihr Scheitern ist, aber auch ihre Genialität beglaubigt.²³³

Der ideale Klavierspieler (er [Glenn Gould] sagte niemals *Pianist!*) ist der, der Klavier sein will, und ich sage mir ja auch jeden Tag, wenn ich aufwache, ich will der Steinway sein, nicht der Mensch, der auf dem Steinway spielt, der Steinway selbst will ich sein. Manchmal kommen wir diesem Ideal nahe, sagte er, ganz nahe, dann, wenn wir glauben, schon verrückt zu sein, auf dem Weg quasi in den Wahnsinn, vor welchem wir uns wie vor nichts fürchten. (U, S. 77)

Wobei dieses Festhalten an der Rationalität angesichts der Verlockungen des Wahnsinns anscheinend bezeichnend für Bernhards Satire ist. „Das Gefühl, daß im Grunde alles zum Lachen ist, das gerade die düstersten Passagen Bernhards dem Leser vermitteln, entsteht aus der Spannung zwischen dem Irrsinn der Welt und den Forderungen der Vernunft.“²³⁴ Dieses Lachen wird im *Untergeher* durch das „unvergleichliche Lachen von Glenn“ verkörpert, der Wertheimer als den „Untergeher“ benennt (U, S. 144), und welches im Kontrast zu Wertheimers Depression, Unglück, Wahnsinn und Selbstmordes steht: „[D]enn das ist wahnsinnig,

²³¹ Vgl. Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 2000. (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts; Bd. 20) S. 41-63.

²³² Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 370.

²³³ Siehe. Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. S. 134

²³⁴ Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. S. 111.

wenn sich einer umbringt.“ (U, S. 115) Das Genie wird in Bernhards *Untergeher* aber nicht nur im Rahmen der üblichen Genie-Wahnsinn-Verknüpfung präsentiert, sondern auch durch die Gegenüberstellung von Wertheimer und Glenn Gould als Gegensatz von Genie und Untergeher. Während der reale Glenn Gould einen paranoiden Menschenhass aufwies²³⁵, wird bei Bernhard der „suggestiven Gewalt der Paranoia nicht stattgegeben, für die alle, die durch die Schule des Menschenhasses gehen mußten, so empfänglich sind“.²³⁶ Im Text wird das sogar vom Erzähler offen angesprochen: „Glenn war nicht wahnsinnig, wie immer wieder behauptet worden ist und behauptet wird, sondern Wertheimer war es, wie ich behaupte.“ (U, S. 30)

Wertheimer hat, ganz seinem Titel des „Untergehers“ gerecht werdend, seine Virtuosität, sein Ich und die Kunst in den immerwährenden inneren Vergleich mit dem ihm übermächtig erscheinenden Glenn Gould verloren. Im *Untergeher* wird das markiert, indem er, kurz vor seiner Abreise in die Schweiz und dem dort folgenden Selbstmord, seine frei gewählte Isolation aufgibt, um im Rückzugsort seines Jagdhauses eine Art von Bacchanal zu veranstalten. „Kurz vor seinem Tode treibt ihn der Wahnsinn zu einer Tat, die ihn selbst wie auch die Musik, vollends erniedrigt und pervertiert.“²³⁷ Er bestellt sich einen „völlig wertlosen, entsetzlich verstimmten Flügel“ (U, S. 156) und lädt alte Hochschulkollegen ein, die er ja ob ihrer „Künstlerkostümierung“ (U, S. 152) verachtet. Er, der sein Klavier und die Kunst aufgegeben hat, quält seine von ihm verachteten Gäste und treibt diese in eine Art von Wahnsinn. (U, S. 153-154) Die Darstellung der rauschhaften und vom Wahnsinn angetriebenen Zerstörung der Inneneinrichtung durch die Gäste Wertheimers wird dadurch noch bemerkenswerter, dass Wertheimer auch sie mit seinem Klavierspiel missbraucht. Im Text wird der Wahnsinn Wertheimers in dessen letzte Nachricht an den Erzähler deutlich. „Seine letzte Karte nach Madrid hatte mich entsetzt. Seine Schrift war die Schrift eines alten Menschen, Anzeichen von Verücktheit waren nicht zu übersehen gewesen auf dieser Karte, die Unzusammenhängendes mitteilte.“ (U, S. 35) Wertheimers Gäste spiegeln also nicht nur seinen eigenen Geisteszustand, sie sind auch seine Opfer. Er reproduziert an seinen Gästen mittels seines grauenhaften Klavierspiels und mithilfe von Bestechung und Zwang denselben Vorgang, der ihn selbst in den Wahnsinn getrieben hat: Wahnsinn durch Musik.

²³⁵ Vgl. Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): *Notable Twentieth-Century Pianists*. S. 336.

²³⁶ Sebald, W. G.: *Die Beschreibung des Unglücks*. S. 114.

²³⁷ Fuest: Leonhard: *Kunstwahnsinn irreparabler*. S. 312.

3.4. Tod

Die ersten zwölf Zeilen im *Untergeher* enthalten nach Reinhild Steingröver schon das Ausgangsmaterial und das Grundthema der Erzählung, die neben der Andeutung musikalischer Strukturierungsmittel, auf die hier nicht eingegangen werden kann, auch die Einführung der großen Themen des Textes: Genie, Musik und Tod.²³⁸

Der Tod als Ende jeder Existenz wird hier als literarische Grundfigur behandelt, die in Texten sowohl als Motiv und auch als Thema wirksam sein kann und neben Wahnsinn auch auf das Engste mit Krankheit, Mord und Selbstmord verknüpft ist.²³⁹ Diese wiederum scheinen eng mit dem Motiv der KlavierspielerInnen zu korrespondieren. Krankheit und Tod erscheinen als die steten Begleiter dieser Figuren in den Texten, wobei sowohl die Art und Weise des Sterbens, ob die Figur überhaupt stirbt, sowie die Darstellung des Umgangs mit Krankheit und Tod von Bedeutung für das Motiv zu sein scheinen.

3.4.1. Krankheit

Im Gegensatz zum Wahnsinn als Form der geistigen Erkrankung, geht es hier um tatsächliche oder eingebildete körperliche Leiden, um Körperkrankheiten, wie sie in Bezug auf Bernhards Werk bezeichnet werden.²⁴⁰

Seien es nun Lungen-, Zucker-, Herzkrankheiten, defekte Nieren, Lebern, Gallen oder Geschwüre und Verkrüppelungen, fast alle Figuren leiden unter mal schweren, mal weniger schweren Beeinträchtigungen und Schwächungen ihrer Gesundheit. Schon der oberflächliche Blick auf die massive Präsenz der Krankheit läßt vermuten, daß hier systematisch und in einer unvergleichlich radikalen Weise eine Generalabsage an das Gesunde schlechthin formuliert wird. Salopp gesagt: Die Bernhardsche Welt hat einen tödlichen ‚Knacks‘.²⁴¹

²³⁸ Vgl. Steingröver, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten. S. 66.

²³⁹ Vgl. Daemmrich, Horst S; Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. 223-225; S. 347-352.

²⁴⁰ Vgl. Fuest: Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. S. 41.

²⁴¹ Ebenda.

Wie schon im Kapitel Gesellschaft und Natur besprochen, gilt das nicht nur für seine Protagonisten, sondern auch für Stadt und Land: „Was auf dem Land deutlich wird, ist das „Systematische Absterben“ der Natur, ihr Kannibalismus, der unabwendbar um sich greifende Fäulnis- und Zersetzungsprozeß, von dem Bernhard fortwährend spricht.“²⁴² Von diesem Zersetzungsprozess sind auch die Klavierspieler im *Untergeher* betroffen. Wertheimers Schwester lernt ihren Schweizer bei ihrem Internisten kennen (U, S. 45), sie selbst ist in Traich ständig krank und andauernden „Verkühlungen“ ausgesetzt, an denen im Text Wertheimer schuld ist, weil er von ihr verlangt, ihm im kalten Zimmer Händel vorzuspielen. (U, S. 148) Und den drei befreundeten Klavierspielern gilt ihre Lungenkrankheit als Gemeinsamkeit. (U, S. 9)

Wertheimer und Glenn waren schließlich wegen ihrer kranken Lungen aufs Land gegangen, Wertheimer noch widerwilliger als Glenn, Glenn in letzter Konsequenz, weil er schließlich die ganze Menschheit nicht mehr ertragen konnte, Wertheimer wegen seiner andauernden Hustenanfälle in der Stadt und weil ihm sein Internist gesagt hat, daß er in der Großstadt keine Überlebenschance habe. (U, S. 26)

Wertheimer selbst sieht sich als krank (U, S. 41), aber genauso wie er dem Genie Glenn Goulds nur nacheifert und nie nahe kommt, weist die Beschreibung seiner Person und seiner Krankheit Anzeichen des Hypochonders²⁴³ auf. (U, S. 60-61) „Am liebsten und am eindringlichsten las er medizinische Schriften und immer wieder führten ihn seine Wege in die Kranken- und Siechenhäuser, in die Altersheime und in die Totenhallen.“ (U, S. 60) Auch hier ein Gegensatz zu Gould, der im Text kein Leser ist. (U, S. 41) Vor allem wird hier die Krankheit zum Platzhalter für das Genie, die Musik und die Kunst hochstilisiert.²⁴⁴ „Von seiner Lungenkrankheit sprach er [Gould], als wäre sie seine zweite Kunst. Daß wir zur gleichen Zeit dieselbe Krankheit gehabt haben und dann immer gehabt haben, dachte ich, und letzten Endes auch Wertheimer diese unsere Krankheit bekommen hat.“ (U, S. 9)

Im Text stirbt Glenn Gould sowohl an einem Gehirnschlag als auch an der Ungeheuerlichkeit, das Klavierspiel nicht aufgeben zu haben. (U, S. 9) Der Erzähler überlebt, und Wertheimer, der nicht loslassen und sich nicht durchsetzen kann (U, S. 88), begeht Selbstmord. „Die schwachen Charaktere werden immer auch nur schwache Künstler, sagte ich mir, Wertheimer bestätigt das unmißverständlich, dachte ich.“ (U, S. 82)

²⁴² Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. S. 108-109.

²⁴³ Eine Eigenschaft, die er mit dem realen Gould teilt. „Glenn Gould was also a hypochondriac, to the extent that he carried with him his own box of pills, other medicines and towels, and he regularly used tranquilizers such as Valium and Nimbutal. He had a deadly fear of getting sick, especially of catching a cold.“ Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.): Notable Twentieth-Century Pianists. S. 336.

²⁴⁴ Zur Funktion von Krankheit im Werk Bernhards vgl. Fuest: Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. S. 41-63.

Leonhard Fuest findet in einer Bemerkung Elfriede Jelineks über den lebenslangen Erst-
ckungstod Bernhards eine Kurzformel für den Leidensweg des Autors.²⁴⁵ Bei ihr selbst gilt
die Krankheit als letzte Möglichkeit der Frau, „Subjekt zu sein und Widerstand gegen die
männliche Norm des Weiblichen und des Gesunden zu leisten.“²⁴⁶ In der *Klavierspielerin* fällt
Erikas Gesundheit ebenfalls unter den Einfluss der Mutter. Der mütterliche Aufgabenbereich,
der sich im Text wie schon erwähnt auf die vollständige Kontrolle aller Lebensbereiche Eri-
kas erstreckt, betrifft auch die körperliche Gesundheit der Tochter.

Das Kind hat heute richtig rote Backen, was die Mutter freut. Hoffentlich rühren diese
Rotbacken nicht von einer fiebrigen Erkrankung her. Die Mutter sondiert mit ihren
Lippen Erikas Stirn. Mit dem Thermometer wird es noch zusätzlich überprüft. Fieber
scheidet als Ursache zum Glück aus. Erika ist vollkommen gesund, dieser Fisch im
Fruchtwasser der Mutter, der gut genährt worden ist. (K, S. 60)

Damit wird Erikas angebliche Gesundheit mit einer glücklichen Mutter-Tochter-Beziehung in
Kontext gesetzt, die in Bezug auf das Verhältnis von Erika und ihrer Mutter wohl nicht als
gesund angenommen werden kann. Gleichzeitig betrifft Krankheit aber auch eine Art weibli-
cher Identität, die in ihrer künstlerischen Produktivität ein Zusammenspiel von Lebensver-
zicht und Kreativität darstellt; Tod, Krankheit und Negativität ist das Merkmal der Kunst.²⁴⁷
Dementsprechend panisch reagiert sie auf den anfänglich „gesunden“ Klemmer, dessen an-
fängliche Unbeschwertheit und offensichtliche Intaktheit in Erika Panik auflöst. Sie hat Angst
vor dieser Gesundheit, die im Text eine Bürde darstellt, die sie nicht tragen möchte. (K, S. 78)

3.4.2. Mord und Selbstmord

Wenn Erika sich in der letzten Szene des Textes aufmacht, um ihre Vergewaltigung durch
Klemmer zu rächen, ist sie sich noch nicht sicher, ob sie ihn morden oder um Verzeihung
bitten will. „Geht ein Messer auf die Reise oder wird sich Erika auf den Canossagang zu
männlicher Verzeihung machen? Sie weiß es noch nicht und wird es erst an Ort und Stelle
entscheiden.“ (K, S. 283) Schon auf dem Weg zu Walter Klemmer, den sie vor der Techni-

²⁴⁵ Siehe Fuest: Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. S. 50.

²⁴⁶ Claes, Oliver: Fremde. Vampire. S. 85.

²⁴⁷ Vgl. Ebenda. S. 118-126.

schen Universität findet, wird sie gesehen und verspottet. Sie stellt einen ungewohnten Anblick für die Passanten dar, „wie dazu gemacht, Menschen zu fliehen“ (K, S. 282). Sie wird von Passanten angestarrt, von Männern (ab)wertend abgeschätzt und von der Jugend verlacht, die hier auch keinen Respekt mehr vor ihrer Rolle als Lehrerin zeigen. Sie wird verhöhnt, gibt es aber innerlich zurück, weil sie in dieser Praxis schon länger Übung hat. (K, S. 282) Dadurch wird die Isolation von Erika schmerzhaft deutlich gemacht. Ihre äußere Erscheinung und ihr Status sind bedeutungslos geworden vor dem Gedanken an den anstehenden Mord oder Selbstmord. Die von ihr ausgegrenzte Masse der Leute, nimmt Erika auch im Text nicht wahr. Die Klavierspielerin fällt durch ihr absonderliches Aussehen auf, aber ist kein Individuum mehr, sondern nur geschmückte Hülle, die übersehen werden kann. „Die meisten lachen nicht. Sie lachen nicht, weil sie außer sich selbst nichts anderes sehen. Sie bemerken Erika nicht.“ (K, S. 283) Hier stellt sie selbst ein Spektakel dar, aber wie sie selbst die Frauen in der Peep-Show nicht als Individuen wahrnimmt, wird sie selbst auch nicht als solches wahrgenommen. Auch hier ist sie es, die beobachtet.

Dieses Unbeachtet-Bleiben Erikas kumuliert in der Szene, in der sie Klemmer als glücklichen Menschen „unter gleichgesinnten Studenten in verschiedenen Stadien des Wissens“ (K, S. 284) findet. Aber sie bleibt auch hier isoliert, unbeachtet und nicht wahrgenommen. Erika hält das für Klemmer bestimmte Messer, aber sie ist unfähig, ihre Wut nach außen zu projizieren. „Erika is unable to project her anger outward, and instead she directs her anger, dissatisfaction and lack of gratification inward, onto herself – becoming her own victim.“²⁴⁸

Die Frau dreht den Hals sehr weit zur Seite und bleckt das Gebiß wie ein krankes Pferd. Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! (K, S. 284)

Aber auch der Selbstmord scheitert. Gleich wie in der ersten Szene in der im Text ihre Beziehung zur Klinge geschildert wird (K, S. 47), ist auch diese Wunde harmlos. Sie fügt sich keinen schwerwiegenden körperlichen Schaden zu, aber sie hat endgültig aufgehört zu existieren. Isoliert, ohne Empfindungen, unfähig, Schmerz zu fühlen und als Identität nicht wahrnehmbar, weil eben keine mehr vorhanden ist, kehrt Erika blutend nach Hause (K, S. 284) und zum Anfang des Textes zurück.

Wertheimer dagegen ist im *Untergeher* mit seinen Selbstmordabsichten erfolgreich – der einzige wirkliche Erfolg, den er im Text je erzielt. Der Erzähler lernt Glenn ausgerechnet auf

²⁴⁸ Petersen, Kendall: *Tickling the Ivories*. S. 82.

dem „*Mönchsberg, der auch der Selbstmordberg genannt wird*“ (K, S. 12), kennen. Derselbe Berg, auf den sich sowohl der Erzähler als auch Wertheimer sehr oft in der Absicht begeben, sich umzubringen. (K, S. 12-13) „Erst ein paar Tage nach dieser Begegnung auf dem Mönchsberg ist Wertheimer zu uns gestoßen.“ (U, S. 13)

Wertheimer wird als immer schon fasziniert von menschlichem Leid, Tod und Selbstmord dargestellt. (U, S. 60-61) Gebannt von der Vorstellung, sieht er sowohl den Erzähler wie auch seine Schwester als suizidgefährdet an (U, S. 142) und verspürt selbst von Kindheit an das Verlangen nach dem Tod. Seine Faszination wächst im Text im gleichen Maß wie seine Fixation auf das Klavierspiel und die Kunst und drückt sich auch in seiner Abscheu vor der Welt aus, wird aber von einem inneren Drang nach Neuem in Schach gehalten.

Von Kindheit an habe er den Wunsch gehabt, zu sterben, sich umzubringen, wie gesagt wird, aber niemals die alleräußerste Konzentration darauf gehabt. Er habe nicht damit fertig werden können, in eine Welt hineingeboren worden zu sein, die ihm in Grunde in allem und jedem immer nur widerwärtig war von allem Anfang an. Er ist älter geworden und habe geglaubt, dieser Wunsch zu sterben würde auf einmal nicht mehr da sein, aber dieser Wunsch sei doch von Jahr zu Jahr intensiver geworden, aber doch nicht mit der alleräußersten Intensität und Konzentration, so er. Meine fortgesetzte Neugierde verhinderte meinen Selbstmord, so er, dachte ich. (U, S. 46)

Diese Neugier erlischt aber spätestens mit Glens natürlichem Tod; der „aber habe ihn tödlich getroffen, das tödlich war von ihm ungeheuer präzise ausgesprochen.“ (U. S. 32) Der Erzähler sieht aber den Grund für Wertheimers Selbstmord nicht nur in Glens Tod, sondern auch im Weggang der Schwester, und in Glens Genie zu finden. Das Genie Glens drückt sich im Text ausgerechnet durch seine interpretierte Goldbergvariationen und sein wohltemperiertes Klavier (U, S. 140) aus. Diese wären an Wertheimers Selbstmord schuld gewesen, und somit wird der Grund wiederum in der nicht-Erfüllbarkeit von Wertheimers künstlerischen Bestrebungen verortet.

Wertheimer sei von Glenn vernichtet worden, nicht nur tief gekränkt durch und verfolgt von Glens Genie, sondern von diesem auch mit der prophetischen Bezeichnung als Untergeher (U, S. 141) tödlich getroffen. „Wir sagen ein Wort und vernichten einen Menschen, ohne daß dieser von uns vernichtete Mensch in dem Augenblick, in welchem wir das ihn vernichtende Wort aussprechen, von dieser tödlichen Tatsache Kenntnis hat.“ (U, S. 141)

Nach einem letzten Aufbegehren gegen die Kunst begeht Wertheimer Selbstmord. Er, der immer als der Kontrollierende, Berechnende dargestellt wurde, schafft es, mit der ultimativen Absage an Musik und Leben auch noch die Schwester zu bestrafen. Im Text bezeichnet er

Selbstmörder einmal als lächerlich, obwohl er ja von der Vorstellung des Selbstmordes besessen ist. Er macht sich über Selbstmörder lustig und bezeichnet Selbstmörder, die den Freitod durch Erhängen wählen, als „die widerwärtigsten“ (U, S. 141). Indem er sich selbst vor dem Haus seiner Schwester erhängt, bestraft er also nicht nur sie, sondern auch sich selbst. Der Abschiedsvorstellung auf dem minderwertigen Instrument vor minderwertigem Publikum, das eine Beleidigung der Musik darstellt, kann nur noch der Selbstmord folgen.²⁴⁹

Wertheimer ist im Text Opfer seines immerwährenden Vergleichs mit Gould durch sich selbst und durch den Erzähler: „Glenn hätte sich nicht umbringen müssen, dachte ich, denn Glenn hatte sich niemals durchzusetzen gehabt, er hat sich immer und überall und unter allen Umständen durchgesetzt.“ (U, S. 88) Und tatsächlich hätte sich Glenn bei Bernhard nicht umbringen müssen, weil Glenn Gould im Text – als erfolgreiches Beispiel eines Künstlers und Inversion des Hauptmotivs – den natürlichen Tod als Erfüllung verdient.

3.4.3. Natürlicher Tod

Im *Untergeher* verortet der Erzähler den Tod Goulds als zum passenden Zeitpunkt eingetreten: „[W]er sich umbringt, bringt sich niemals in dem für sich günstigsten Zeitpunkt um, aber der sogenannte natürliche Tod ist immer der im günstigsten Zeitpunkt eingetretene.“ (U, S. 50) Im Gegensatz zu Wertheimers Selbstmord ist der natürliche Tod Glenns etwas Begehrenswertes für die Wirtin, die, wie schon besprochen, die Stimme Wertheimers weiterführt: „Ein Schlaganfall sei etwas Schönes, sagte die Wirtin, jeder wünsche sich einen Schlaganfall, einen tödlichen.“ (U, S. 110) Und Wertheimer, der immer vom Tod fasziniert war, hätte auch einen natürlichen Tod gerne angenommen. Sein Selbstmord wirkt im Text aber passend für seine Existenz als gescheiterter Künstler und Klavierspieler und stellt den Kontrast zur Vollendung von Glenn Goulds Existenz.

Der natürliche Tod bedeutet in gewissem Sinne Vollendung. Ohne die Entscheidung des Ichs ist er der Punkt, wo der Anspruch, die Idee als Lebendiger zu verwirklichen, aufgegeben werden muß, weil einerseits von außen die Möglichkeit des Weitersuchens

²⁴⁹ Siehe Fuest: Leonhard: Kunstwahnsinn irreparabler. S. 312.

genommen wird, andererseits sich der Sinn der Existenz im Tod erfüllt, hinter den zu schauen dann durch den Verstand nicht mehr möglich ist.²⁵⁰

Dieser natürliche Tod wird im *Untergeher* auch von den anderen beiden Klavierspielern als natürliches Ergebnis und Vollendung von Glens Virtuosität gewertet. „Er war in der Zwischenzeit der hellstichtigste aller Narren geworden. Er hatte den Gipfel seiner Kunst erreicht und es war nur eine Frage der aller kürzesten Zeit, daß ihn der Gehirnschlag treffen mußte.“ (U, S. 18-19) Beide sind sich darin einig, dass die Vollendung der Kunst auch das Ende Glens bedeuten musste, und so hinterlässt der natürliche Tod einen schalen Geschmack im Munde des Erzählers. „Wertheimer habe sich umgebracht, sagte ich, dieser Glenn Gould nicht, der sei eines natürlichen Todes gestorben, so geschraubt habe ich nie vorher etwas gesagt, dachte ich.“ (U, S. 110) Glenn hätte es ja auch nicht nötig gehabt, sich umzubringen (U, S. 88). Wertheimer ist das ultimative Opfer der Begegnung mit Glenn Gould, während der Erzähler überdauert.

Aber das eigentliche Opfer dieses Horowitzkurses bin ja nicht ich gewesen, sondern Wertheimer, der sicher ein hervorragender, wahrscheinlich weltberühmter Klaviervirtuose geworden wäre ohne Glenn, dachte ich. [...] Wertheimer hatte ja Klaviervirtuose werden wollen, ich wollte es gar nicht, dachte ich, für mich war das Klaviervirtuosentum nur ein Ausweg gewesen, eine Verzögerungstaktik für etwas allerdings, das mir niemals klargeworden ist, bis heute nicht. (U, S. 79)

Mit dieser Textpassage erklärt sich auch, warum der Erzähler bei Bernhard überlebt und berichten kann, so wie Klemmer in der *Klavierspielerin* überlebt. Beide sind von der Kunst Versehrte, haben aber das Klavierspiel aufgegeben und sich dadurch als nicht ernstzunehmende KlavierspielerInnen erwiesen. Da der Erzähler ja ohnehin schon vorher die Konsequenz aus der nicht zu erreichenden Perfektion gezogen hatte (U, S. 80), wird ihm als gescheitertem Künstler das Leben gelassen. Er stellt das Vergleichsobjekt im Text dar, den überlebenden Zeugen.

Wertheimer, Glenn, ich, alles Verstümmelte, dachte ich. Freundschaft, Künstlerschaft! Dachte ich, mein Gott, was für ein Wahnsinn! Ich bin der Übriggebliebene! Jetzt bin ich allein, dachte ich, denn wenn ich die Wahrheit sage, hatte ich doch nur zwei Menschen in meinem Leben, die mir dieses Leben bedeutet haben: Glenn und Wertheimer. (U, S. 33)

(Über)leben wird in beiden Texten mit einer Absage an eine produktive Existenz als KünstlerInnen verbunden, und mit einer verstärkten Isolation und Einsamkeit verknüpft. Der natürli-

²⁵⁰ Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. 1991. S. 33-34.

che Tod als letzte Erfüllung und transzendente Erfahrung bleibt den KlavierspielerInnen als scheiternden, reproduzierenden Künstlern versagt. Walter Klemmer erscheint in der *Klavierspielerin* zumindest von außen betrachtet glücklich, hat aber seine Existenz als Klavierspieler und seinen Anspruch zum Künstler davor aufgegeben. Der Erzähler im *Untergeher* gibt zwar das Klavierspiel auf, kann sich aber wie Wertheimer durch die weitere Beschäftigung mit dem Thema nicht von der Anziehung des Klavierspiels lösen.

Am Ende der *Klavierspielerin* macht sich Erika Kohut blutend, mit einem Gefühl der Leere und Isolation, auf den Weg nach Hause zu ihrer Mutter. Im *Untergeher* bittet der Erzähler darum, allein gelassen zu werden, und legt noch einmal Glenss Goldbergvariationen auf, die Wertheimer auf dem Plattenspieler liegen gelassen hat.

4. Fazit und Forschungsausblick

Zusammenfassend ergibt sich durch die Analyse ein spezifisches Profil für das Motiv der KlavierspielerInnen. Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Die Frage nach der Bestimmbarkeit als eigenständiges Motiv und nach den charakteristischen Zügen desselben in der Figurenkonzeption.

Im ersten Teil der Arbeit konnte durch die Herleitung des Motivs der KlavierspielerInnen die Verwandtschaft und Verknüpfung mit anderen Motiven und Themen festgestellt werden. Als eigenständiges Motiv sind die KlavierspielerInnen nach einer motivischen Herleitung als reproduzierende KünstlerInnen einzustufen, die sich ihrerseits auf das Motiv der KünstlerInnen beziehen, das sich wiederum im Spannungsverhältnis von Genie- und Kunstbegriff befindet. In ihrer Figurenkonzeption weisen sie viele Merkmale des Motivs der Misanthropen auf, aber teilen auch viele motivisch eingesetzte Züge mit den verknüpften und verwandten Motiven und Themen wie etwa Isolation, Wahnsinn und Sexualität.

Genauso, wie die KlavierspielerInnen als Motiv in der Herleitung mit einer Künstlerkonzeption der Romantik in Verbindung gebracht werden können, wird eine mögliche Quelle zur Entstehung dieses Motivs durch die realen Vorbilder der KlaviervirtuosInnen wahrscheinlich. Dafür sprechen die Beliebtheit dieser KlaviervirtuosInnen und des Klavierspiels allgemein im Bürgertum des 19. Jahrhunderts, die künstlerische Bearbeitung dieser VirtuosInnen in der Satire dieser Zeit und die Publikumsrezeption der Konzerte wie auch der Satire.

So kann der Tod Glenn Goulds als Schreibanlass oder Inspiration für Thomas Bernhards *Untergeher* gelten, was auf Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* nicht zutrifft, aber der Status der KlavierspielerInnen als Motiv wird dadurch nicht angetastet, weil Bernhards Figurenkonzeption im Sinne einer Interpretation als Verweis auf ein bestehendes Motiv der KlavierspielerInnen gelten kann, auf das auch Elfriede Jelinek zurückgegriffen hat. In den Texten von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Thomas Bernhards *Der Untergeher* sind die KlavierspielerInnen sowohl in Haupt-, als auch in Nebenstellung als Motive zu erkennen und zeichnen sich in beiden Fällen, durch die dem Motiv eigenen Züge, handlungsauslösende und movierende Funktion aus. In der Analyse weisen die KlavierspielerInnen außerdem spezifische Züge auf, die sie in der Figurenkonzeption im notwendigen Maß von anderen Typen-Motiven abgrenzen und konnten in den übergeordneten thematischen Kategorien von Sexualität, Isolation, Macht und Tod erfolgreich analysiert werden. Kurz: Die Figuren der Klavier-

spielerInnen erfüllen alle notwendigen Kriterien, um als eigenständiges Motiv gelten zu können.

Erwartungsgemäß finden sich für alle vier Themen entsprechende spezifische Charakteristika und motivische Züge in den beiden Analysetexten; diese sind jedoch nach übergeordnetem Thema und Stoff der Primärtexte sowie der Figurenkonzeption durch die AutorInnen unterschiedlich ausgestaltet.

So sind beispielsweise Krankheit und der natürliche Tod in diesen Texten motivische Züge in der Figurenkonzeption, die den KlavierspielerInnen als Typen-Motiv zugeschrieben werden können. Sie bleiben ihrem Verweischarakter dabei erhalten, stellen aber keine handlungsauslösenden Momente dar. Dagegen ist Selbstmord eine wesentliche Verknüpfung in beiden Texten, allerdings als verknüpfter motivischer Zug in unterschiedlicher Stellung. Im *Untergeher* beispielsweise durch die Verknüpfung und Entsprechung von Text-Thema und Haupt- und Typen-Motiv, also Wertheimers Selbstmord als thematische Verknüpfung zum übergeordneten Thema eines scheiternden Künstlers im Verhältnis zum Selbstmord als spezifischer Zug in der Figurengestaltung des Typen-Motivs der KlavierspielerInnen, das seinerseits mit dem Thema Tod verknüpft ist. In der *Klavierspielerin* steigert sich der Text in der finalen Szene, in der die fragmentierte Identität Erika Kohuts der wieder gesunden ungebrochenen Männlichkeit Walter Klemmers gegenübergestellt wird, wobei die unbestimmte Absicht von Mord oder Selbstmord handlungsauslösendes Moment für die Klavierspielerin ist, Walter Klemmer aufzusuchen. Im Bereich Macht wird, erwartungsgemäß in Bezug auf die Verbindung zum Typus der KünstlerInnen ohne Werk bzw. der reproduzierenden KünstlerInnen in beiden Texten auf die Kunst verwiesen. Die Ausprägung von Gewalt, sexueller Gewalt und Wahnsinn verteilt sich aber thematisch auf die beiden Primärtexte. Die Schwerpunkte in der Ausgestaltung der Figuren entsprechen auch hier den Themen der Texte. Wahnsinn steht in *Der Untergeher* mehr im Fokus, während Gewalt und sexuelle Gewalt in *Die Klavierspielerin* stärker betont werden.

Die Kategorien Sexualität und Isolation haben sich als besonders aussagekräftig in der Analyse erwiesen. Gerade Isolation stellt die wichtigste thematische Verknüpfung des Motivs der KlavierspielerInnen mit den Motiven der KünstlerInnen und Misanthropen bzw. Menschenfeinden dar. In beiden Fällen teilt sich das Motiv der KlavierspielerInnen das Spannungsverhältnis zwischen Gesellschaft und Natur, Isolation von der Familie und nicht vorhandener oder scheiternder zwischenmenschlicher Beziehungen, die wiederum sowohl im *Untergeher*

als auch in der *Klavierspielerin* wesentliche Züge der jeweiligen Figurenkonzeption darstellen. Sexualität ist eine überraschend wichtige Analysekategorie für die Ausgestaltung des Typen-Motivs der KlavierspielerInnen in beiden Texten. Sadomasochismus und Inzest konnten als Züge in der *Klavierspielerin* als sehr handlungsrelevant ausgemacht werden, während Inzest als Verknüpfung im *Untergeher* zwar andeutungsweise als motivischer Zug in der Figurengestaltung aufscheint, Sadomasochismus aber allenfalls den Status eines blinden Motivs erreicht. Das den KlavierspielerInnen zugeschriebene Begehren und ihre Sexualität weisen in der Figurenkonzeption subversiven Charakter auf und brechen Tabus. Wichtiger als die explizite Erwähnung oder eindeutige Darstellung von Sexualität scheint für das Motiv also das zugrundeliegende Irritationspotential von subversiver Sexualität. In Bezug auf die Figurenkonzeption in *Die Klavierspielerin* und *Der Untergeher* gilt außerdem, dass alle im Text aufscheinenden KlavierspielerInnen, solange sie die Position eines Haupt- oder Nebenmotivs einnehmen, eine gebrochene heteronormative sexuelle Identität aufweisen. Das korrespondiert unmittelbar mit der Ausgestaltung des mit dem Motiv verknüpften übergeordneten Themas der Sexualität. Wie dort scheint auch für die Figurenkonzeption der KlavierspielerInnen eher von Bedeutung, dass die sexuelle Identität der Figuren fragmentiert, subversiv oder gebrochen ist, um ein handlungsrelevanter Zug für das Motiv der KlavierspielerInnen zu sein.

Zusammenfassend kann die zentrale Fragestellung nach einem möglichen eigenständigen Motiv der KlavierspielerInnen in der österreichischen Literatur, zumindest hinsichtlich der beiden Primärtexte der Analyse von Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek, als positiv beantwortet gesehen werden. Weiterführend bietet sich der Forschung eine Analyse anderer Texte dieser AutorInnen bzw. der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus an. Es wäre interessant abzuklären, ob die sich aus dieser Arbeit ergebenden spezifischen Züge des Motivs auch in anderem Rahmen Gültigkeit haben. Die Frage nach einer speziellen Verbindung zur österreichischen Literatur oder einer spezifisch österreichischen Ausprägung des Motivs im Vergleich zur gesamt-deutschsprachigen Literatur wäre ebenfalls ein möglicher Gegenstand für eine weiterführende wissenschaftliche Arbeit.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Der Untergeher. München: Süddeutsche Zeitung 2004. (Süddeutsche Zeitung Bibliothek; Band 5)

Hanslick, Eduard: Ein Brief über die „Clavierseuche“ In: Die Gartenlaube. Heft 35 (1884). S. 572-574.

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. 38. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.

Schnitzler, Arthur: Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten. Hg. von Reinhard Urbach. Stuttgart: Reclam Verlag 2002. (Reclam Universal-Bibliothek; Nr. 18161)

5.2. Sekundärliteratur

5.2.1. Selbständige Werke

Alvarez, Al: The Myth of the Artist. In: Madness and Creativity in Literature and Culture. Edited by Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke: palgrave macmillan 2005.

Böndel, Paula: Die Künstlerthematik in den frühen Romanen von Marcel Proust, Robert Musil und James Joyce. Heidelberg: Winter Verlag 2010.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

Claes, Oliver: Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994.

Daemmrich, Horst S.; Daemmrich Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: Francke Verlag 1995. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8034: Grosse Reihe)

De Masi, Franco: Die sadomasochistische Perversion. Aus dem italienischen übersetzt von Stefan Monhardt. Hg. von Helmut Hinz. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2010. (Jahrbuch der Psychoanalyse: Beiheft; Band 23)

Eder, Andrea: Und ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel. Intertextuelle Spurensuche in Thomas Bernhards Auslöschung: Joris-Karl Huysmans, André Gide, Jean-Paul Sartre. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 2010. (Europäische Hochschulschriften: Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft; Band 126) S. 30-36.

- Evers, Kai:** the promise of violence. Representations of violence in German modernist literature. Dissertation. Michigan: ProQuest 2002.
- Fabrizy, Ernst. E.:** Strafgesetzbuch inkl. Erg.-Heft 2012. StGB samt ausgewählten Nebengesetzen. Kurzkommentar. Mit einer Einführung und Anmerkungen unter Berücksichtigung der Rechtsprechung des Obersten Gerichtshofes und des Schrifttums. 10. Auflage. Wien: Manz Verlag 2012.
- Feulner, Gabriele:** Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010. (Philologische Studien und Quellen; Heft 222)
- Flossmann, Ursula:** Frauenrechtsgeschichte. Ein Leitfaden für den Rechtsunterricht. Linz: Universitätsverlag R. Trauner 2004. (Linzer Schriften zur Frauenforschung; Band 26)
- Foucault, Michel:** Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin: Merve Verlag 1976.
- Frenzel, Elisabeth:** Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarbeitete und ergänzte Aufl. Stuttgart: Kröner 2008.
- Frenzel, Elisabeth:** Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963. (Sammlung Metzler; Band 28: Realienbücher für Germanisten: Abt. E, Poetik)
- Frey Steffen, Therese:** Gender. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam Verlag 2006. (Reclam Bibliothek Leipzig; Band 20307)
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.; Kretschmer, Helmut (Hg.):** Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Wien: Lit Verlag 2001 (Geschichte der Stadt Wien; Band 7)
- Fuest, Leonhard:** Kunstwahnsinn irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 2000. (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts; Bd. 20)
- Gillespie, John; Gillespie, Anna (Hg.):** Notable Twentieth-Century Pianists. A Bio-Critical Sourcebook. Volume 1, A-J. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1995.
- Grab, Waldemar:** Der Mann am Piano. Gagen, Repertoire, Personality, Verträge, Management. Bergkirchen: PPV 1997.
- Hamilton, John T.:** Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Andrea Dortmann. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. (Manhattan Manuscripts; Band 5)
- Hens, Gregor:** Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Rochester: Camden House 1999.
- Hoff, Dagmar von:** Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag 2003. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Große Reihe Band 28)
- Hoffmann, Arne:** Lexikon des Sodomasochismus. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2004

- Jahraus**, Oliver: Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung. Tübingen: Francke Verlag 2004.
- Kochsiek**, Ernst C.: Konzertstimmungen: Erlebnisse und Begegnungen mit berühmten Pianisten. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky 2002.
- La Motte-Haber**, Helga de; Schwab-Felisch, Oliver (Hg.): Musiktheorie. Laaber: Laaber-Verlag 2005. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft; Band 2) S. 91-138.
- Lexe**, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003.
- Ludwig**, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995. (Literaturwissenschaft im Grundstudium; Bd. 12.)
- Petersen**, Kendall: Tickling the Ivories. Power, Violence, Sex and Identity in Elfriede Jelinek's The Piano Teacher. Stuttgart: ibidem Verlag 2007.
- Pontzen**, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000. (Philologische Studien und Quellen; H. 164)
- Schiefer**, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. 1991.
- Sebald**, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Wien: Residenz Verlag 1985.
- Sorg**, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop: zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Band 51)
- Steingröver**, Reinhild: Thomas Bernhards Philosophische Affinitäten: Zum Anspielerischen Umgang mit Heidegger, Schopenhauer und F. Schlegel in Korrektur, Der Untergeher und Alte Meister. Michigan: UMI 1997.
- Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 2001.
- Wilpert**, Gero von; Gühring, Adolf (Hg.): Erstausgaben Deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur Deutschen Literatur 1600-1900. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 1992.
- Wolpers**, Theodor (Hg.): Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse; Folge 3, 127)

5.2.2. Unselbständige Werke

Agnese, Barbara: Erotik als Provokation? Alberto Moravia und Elfriede Jelinek. In: Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 88-110.

Baur, Nina; Luedtke, Jens: Konstruktionsbereiche von Männlichkeit. Zum Stand der Männerforschung. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008. S. 7-30.

Bisanz, Adam John: Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47. (1973) S. 148-166.

Boyer, Régis: Archetypes. In: Companion to literary myths, heroes and archetypes. Edited by Pierre Brunel. Aus dem Französischen übersetzt von Wendy Allatson; Judith Hayward u.a. London/New York: Routledge 1992. S. 110-117.

Deppert, Alex: Die Metapher als semantisches Wortbildungsmuster bei englischen und deutschen Bezeichnungen für Geschlechtsverkehr. In: Sprache – Erotik – Sexualität. Hg. von Rudolf Hoberg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. S. 128-157.

Druх, Rudolf: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S. 638-641.

Druх, Rudolf: Motivgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S. 641-643.

Forster, Edgar J.: Trauerspiele. Männliche Inszenierungen des Unmännlichen. In: Gender Challenge. Zu Verwirrungen um Geschlechteridentitäten. Redaktion von Edeltraud Stiftinger. Hg. von Zukunfts- und Kulturwerkstätte. Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte 1995. S. 63-90.

Frenzel, Elisabeth: Neuansätze in einem alten Forschungszweig: Zwei Jahrzehnte Stoff-, Motiv- und Themenforschung. In: Anglia 111/1-2 (1993) S. 97-117.

Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Vierter Band: Sl-Z. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. 2. Auflage. Neu bearb. und unter red. Mitarbeit von Dorothea Kanzog. Hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1984. S. 213-228.

Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 173-187.

Heike, Georg: Musiksprache und Sprachmusik. Anmerkungen zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation in Sprache und Musik. In: Musiksprache und Sprachmusik. Texte zur Musik. 1956-1998. Hg. von Stefan Fricke. Saarbrücken: PFAU Verlag 1999. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts; Band 4.1) S. 103-118.

Höslinger, Clemens: Schöpferisches Mitgestalten – Die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben. Über die Wiener und die Beziehungen zu „ihren“ Künstlern. In: Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer. Berlin Wien: Lit Verlag 2001 (Geschichte der Stadt Wien; Band 7) S.599 -673.

Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 189-207.

Joost, Ulrich: Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität. Thesen zur Begrifflichkeit, Systematik und Geschichte der Pornographie in neuerer fiktionaler Literatur. In: Sprache – Erotik – Sexualität. Hg. von Rudolf Hoberg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. S. 308-327.

Jösting, Sabine: Männlichkeit und geschlechtshomogene Praxis bei Jungen. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008. S. 45-60.

Körner, Josef: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Zweiter Band: Jambus-Quatrain. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Stammer unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: Walter de Gruyter 1926/1928. S. 412-414.

Kremer, Detlef: Folter als diskursgeneratives Moment in der Literatur der Romantik. In: Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter in Europa und den USA. Hg. von Thomas Weitin. Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 145-168.

Krogmann, Willy: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Zweiter Band, L-O. Begr. Von Paul Merker und Wolfgang Stammer. 2. Auflage. Neu bearb. und unter red. Mitarb. von Klaus Kanzog sowie Mitw. zahlr. Fachgelehrter hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1965. S. 427-432.

Krones, Hartmut: Das 20. Und 21. Jahrhundert (vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart). In: Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer. Berlin Wien: Lit Verlag 2001 (Geschichte der Stadt Wien; Band 7) S. 398-478.

Loedtke, Jens: Gewalt und männliches Dominanzverhalten bei Schülern. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und Marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Hg. von Nina Baur und Jens Luedtke. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2008S. 167 – 182.

Lorenz: Christoph F.: Leitmotiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller u.a. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S.399-401.

Merker, Paul: Stoff. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Dritter Band: Rahmenerzählung-Zwischenakt. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Stammeler unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co 1928/1929. S. 305-310.

Mittermayer, Manfred: Ein musikalischer Schriftsteller. Thomas Bernhard und die Musik. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hg. von Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl Verlag 2003. S. 63-88.

Neuhaus, Stefan: „Ihre Möpfe sind weich. Ungewöhnlich schön liegen sie in der Hand“: Zur Funktionalisierung von Erotik und Sexualität in der Gegenwartsliteratur. In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. von Doris Moser und Kalina Kupczynska. Wien: Praesens Verlag 2009. (Stimulus; Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2008) S. 375-387.

Pontzen, Alexandra: Beredte Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. von Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 21-40.

Risi, Clemens: Koloratur des Wahnsinns – Wahnsinn der Koloratur. In: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in Verbindung mit Alexander von Bormann; Gerhart von Graevenitz u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Stiftung für Romantikforschung; Band LIII) S. 171-177.

Ruprecht, Lucia: Virtuosität als blinde Bewegung in der Romantik. In: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in Verbindung mit Alexander von Bormann; Gerhart von Graevenitz u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Stiftung für Romantikforschung; Band LIII) S. 199-212.

Salzmann, Herbert; Sexl, Martin: Kunst und Irritation – ein Projekt. In: Kunst und Irritation. Hg. von Markus Stegmayr und Johanna Zorn. Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2011. S. 9-18.

Schulz, Armin: Stoff. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 521-522.

Schulz, Armin: Stoffgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 522-524.

Schulz, Armin: Thema. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003. S. 634-635.

Seidler, Andrea: Vertextlichte Erotik. Eine kurze Einführung in die sozialgeschichtliche Forschung als Voraussetzung der Textinterpretation. In: Erotik in der europäischen Literatur . Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S 12-33.

Svandrlik, Rita: „Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text: das Beispiel Elfriede Jelinek“ In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. v. Doris Moser und Kalina Kupczynska. Wien: Praesens Verlag 2009. [Stimulus; Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2008] S. 363-374.

Van Uffelen, Herbert: Vorwort. In: Erotik in der europäischen Literatur . Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Hg. von Herbert Van Uffelen und Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag 2007. S 7-11.

5.3. Siglenverzeichnis

- K** **Jelinek**, Elfriede: Die Klavierspielerin. 38. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.
- U** **Bernhard**, Thomas: Der Untergeher. München: Süddeutsche Zeitung 2004. (Süddeutsche Zeitung Bibliothek; Band 5)

6. Anhang

6.1. Abstract

In der österreichischen Literatur lässt sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Texten immer wieder die Figur des Klavierspielers, der Klavierspielerin ausmachen, die in ihrer Darstellung mit Motiven und Themen wie Disziplin, Kontrolle, Wahnsinn, Gewalt, Sexualität, Tod bzw. Suizid in Verbindung gebracht werden. Somit liegt nahe, dass diese Figuren mehr als nur einen additiven und charakterisierenden Zug in diesen Texten darstellen. Die zentrale Fragestellung der Arbeit ist, ob sich diese Figur des Klavierspielers, der Klavierspielerin, als eigenständiges Motiv feststellen lässt, und wie sich dieses Motiv zusammensetzt. Der Untersuchungsgegenstand der Arbeit ist, das Motiv der KlavierspielerInnen in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Thomas Bernhards *Der Untergeher* nachzuweisen.

Der erste Teil der Arbeit beinhaltet neben einer notwendigen Begriffsklärung bezüglich Stoff, Thema und Motiv auch eine Herleitung des Motivs der KlavierspielerInnen, welche, die Verwandtschaft und Verknüpfung mit anderen Motiven und Themen festgestellt, ein Profil für das Motiv erstellt. Der zweite, analytische Teil wendet dieses erarbeitete Profil mittels der erarbeiteten Züge und Charakteristika an den beiden Primärtexten an und ermittelt, wie das Motiv in diesen Texten ausgestaltet wird. Dabei wird festgestellt, dass die KlavierspielerInnen in beiden Texten spezifische Züge und Charakteristika des Motivs aufweisen, die sie in der Figurenkonzeption im notwendigen Maß von anderen Typen-Motiven abgrenzen und in den übergeordneten thematischen Kategorien von Sexualität, Isolation, Macht und Tod erfolgreich analysiert werden. Das Fazit präsentiert das erfolgreiche Ergebnis der Arbeit.

6.2. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Gerhard Prügger
Geburtsdatum: 6. 4. 1980
Geburtsort: Graz

Ausbildung:

2005 – 2013 Studium Germanistik, Hauptuniversität Wien;
Kunst- und Kulturmanagement, Musikuniversität Wien

2008 – 2010 Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur, Studien- und Beratungsstelle für
Kinder- und Jugendliteratur, Wien

2004 – 2005 Studienberechtigungsprüfung, Karl Franzens Universität Graz

1998 Lehrabschlussprüfung zum Buchhändler mit ausgezeichnetem Erfolg,
Graz

Berufstätigkeit:

seit 2010 Wien Museum, Museen der Stadt Wien

seit 2007 Freiberuflich im Künstler- und Eventmanagement tätig: Life Ball,
Wien; Fête Imperial der Spanischen Hofreitschule, Wien; etc.

1998 – 2005 Buchhändler, Fachbuchhändler für den Bereich Medizin, Graz

1998 Mitarbeiter der Frankfurter Buchmesse, Frankfurt/Main