



<http://www.diva-portal.org>

Postprint

This is the accepted version of a chapter published in *Visualisierungen von Gewalt: Beiträge zu Film, Theater und Literatur*.

Citation for the original published chapter:

Schirmmacher, B. (2018)

Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* und Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*

In: Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku & Lena Wetenkamp (ed.), *Visualisierungen von Gewalt: Beiträge zu Film, Theater und Literatur* (pp. 125-143). Berlin: Peter Lang

Publishing Group

Signaturen der Gewalt

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-80865>

This is an Accepted Manuscript that has been published in *Visualisierungen der Gewalt*, edited by Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku and Lena Wetenkamp in the series *Signaturen der Gewalt*.

The original work can be found at: <https://doi.org/10.3726/b13369> / <https://www.peter-lang.com/view/title/63684>.

© Peter Lang AG, 2018.
All rights reserved

Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*

Beate Schirmmacher

Universität Stockholm / Linnéuniversität

Es ist ein aus Filmen bekanntes Phänomen, wenn Schlachtszenen mit (klassischen) Musikstücken unterlegt oder wenn Gewalttäter als Liebhaber klassischer Musik charakterisiert werden.¹ Musikhören und -spielen ist aber auch in Texten wie Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1962) oder Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) mit Gewalt verbunden. In beiden Texten richten musikalische ProtagonistInnen exzessive Gewalt gegen sich und andere. Das gemeinsame Auftreten von Gewalt und Musik ruft Irritation hervor und wird oft vorschnell als Kontrast, etwa von Barbarei und Zivilisation, gedeutet.² Seltener wird die Frage gestellt, was die Verbindung von insbesondere westlicher Kunstmusik mit Gewalt in Film oder Literatur bewirkt. Dies soll im Folgenden anhand der intermedialen Bezüge zur Musik in der *Klavierspielerin* und *A Clockwork Orange* näher untersucht werden. Während im Film Musik und Gewalt durch Montage kombiniert sind, wird in den literarischen Texten diese Verbindung erst sprachlich hergestellt. Dabei wird in beiden Texten nicht der Kontrast, sondern die Gemeinsamkeit von Musik und Gewalt herausgestellt. Dies erzeugt eine grundlegende Ambivalenz.

¹ In Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) begleitet der „Walkürenritt“ aus Wagners *Walküre* (WWV 86 B) den Angriff von US-Hubschraubern, in Oliver Stones *Platoon* (1986) wird Samuel Barbers *Adagio for Strings* (1936) verwendet, in ähnlicher Weise verwendet Barry Lewinson in *Good Morning Vietnam* (1987) „What a Wonderful World“, gesungen von Louis Armstrong. Die Reihe der musikliebenden Psychopathen im Film ist lang. Bereits in Fritz Langs frühem Tonfilm *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) wird das Motiv „In der Halle des Bergkönigs“ aus Edvard Griegs *Per-Gynt-Suite* (op. 46) zur Signatur des Kindermörders.

² Vgl. Beate Schirmmacher: The Common Grounds of Music and Violence: Depicting Violence in Literature with Intermedial References to Music. In: Beate Schirmmacher / Heidi Hart / Katy Heady / Hannah Hinz (Hg.): *Ideology in Words and Music*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2014, S. 141–154, hier S.143.

Das irritierende Potential intermedialer Bezüge zur Musik im Kontext der Gewalt betrifft deshalb nicht nur den Topos der „Gewalt der Musik“, wie er etwa in der Frühromantik auftritt.³ Durch Bezüge auf ein anderes Medium⁴ werden stets auch Eigenschaften des Textes selbst hervorgehoben. Intermedialität ist, als eine Überbrückung medialer Unterschiede, immer nur auf der Grundlage medienübergreifender, transmedialer Gemeinsamkeiten möglich.⁵ Der Bezug zur Musik wird in der Literatur häufig genutzt, um die Bedeutung von Klang, Stimme, Repetition auch für die Sprache hervorzuheben und stärker einzubeziehen.⁶ Doch welche Eigenschaften von Musik werden im Kontext der Gewalt hervorgehoben, die auch Literatur mit der Erfahrung der Gewalt teilt? In welcher Beziehung steht die Verknüpfung von Musik und Gewalt in den Texten zu Formen sprachlicher Gewalt? Die von Gewalt und Musik gemeinsam erzeugte Ambivalenz spielt hierbei eine zentrale Rolle.

Ambivalenz, Musik und Gewalt

Ambivalenz gilt in der Psychologie als Präsenz von „zwei widersprechenden, aber unverbunden nebeneinander existierenden Gefühlen“.⁷ In sogenannter potentieller Ambivalenz wird die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Bewertung nur zur Kenntnis genommen. In affektiver Ambivalenz äußert sich die Wahrnehmung dieser Widersprüche in widerstreitenden Gefühlen oder Reaktionen.⁸ Affektive Ambivalenz erscheint häufig als dysfunktionale Störung der Ordnung, dabei handelt es sich eher um Ambiguität, die sich nicht in bestehende Ordnungskonstruktionen integrieren lässt.⁹ Die Frage ist folglich, unter welchen Umständen Ambiguität als problematisch und damit affektiv wahrgenommen wird. In der Sprache wird ein Großteil po-

³ Vgl. hierzu Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i.Brsg.: Rombach 2011.

⁴ Zu intermedialen Bezügen vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002, S. 78–178.

⁵ Vgl. Lars Elleström: *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: Lars Elleström (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, S. 11–48, hier S. 12.

⁶ Vgl. Beate Schirmacher: *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012, S. 58–72.

⁷ Eugen Bleuler: *Die Ambivalenz*. Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich 18. IV. 1914. Zürich: Schulthess & Co. 1914, S. 86. <http://www.sgipt.org/medppp/gesch/ambiv-g.htm> (Letzter Zugriff: 17.01.2017).

⁸ Vgl. Ian R. Newby-Clark / Ian McGregor / Mark P. Zanna: *Thinking and Caring About Cognitive Inconsistency: When and for Whom Does Attitudinal Ambivalence Feel Uncomfortable?* In: *Journal of Personality and Social Psychology* 82 (2002), S. 157–166, hier S. 158.

⁹ Vgl. Zygmunt Baumann: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press 2007, S. 15.

tentieller Ambiguität bereits durch den Kontext disambiguiert oder sie wird strategisch genutzt um mehrere Bedeutungen gleichzeitig zu transportieren.¹⁰ Sprachliche Ambiguität wird erst zum Problem, wenn mehrere widersprüchliche Deutungen möglich sind aber der soziale Kontext Handlung und rasche Entscheidung fordert.¹¹ Erst wenn sich Ambiguität nicht problemlos auflösen lässt, ruft Mehrdeutigkeit Unbehagen hervor, wird potentielle zu affektiver Ambivalenz.¹²

Ambivalenz entlarvt, so Zygmunt Baumann, die scheinbare Natürlichkeit einer dichotomischen Ordnung, da ihre symmetrische Struktur, wie in ‚oben-unten‘ oder ‚drinnen-draußen‘, nur inhärente Hierarchien überdeckt.¹³ In deutlich abgegrenzten Kontexten, wie Spiel, Kunst, Humor, werden Ambiguität und Ambivalenz durchaus geschätzt. Da affektive Ambivalenz jedoch Entscheidung und schnelles Handeln behindert, ist jegliche Ambiguität angesichts von Gewalt und Gefahr unerwünscht.

Gemeinsam erzeugen Musik und Gewalt affektive Ambivalenz, denn sie lassen ethische und ästhetische Maßstäbe aufeinandertreffen. Der Bezug auf Gewalt in den Texten bestärkt den Impuls, Eindeutigkeit herzustellen. Umgekehrt wird das Bedürfnis nach Eindeutigkeit gerade durch die von Musik evozierten ästhetischen Maßstäbe erschwert.

Zudem lassen Gewalt und Musik sich gegenseitig in ambivalentem Licht erscheinen. Letztendlich entscheidet der Kontext darüber, was als Musik und was als Gewalt bezeichnet wird. Jede Art von Musik hat das Potential akustischer Gewalt. Lautstärke, Vertrautheit und besonders persönliche Kontrolle entscheiden, ob Schallwellen als Musik oder als akustische Gewalt wahrgenommen werden.¹⁴ Musik ist körperlich erfahrbar, sie versetzt Körper in Schwingungen. Das kann verbinden und euphorisieren, aber auch körperlich verletzen. Diese körperliche Unmittelbarkeit macht Musik als Manipulations- und Folterinstrument besonders effektiv.

¹⁰ Vgl. Thomas Wasow: Ambiguity Avoidance is Overrated. In: Susanne Winkler: *Ambiguity*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 29–48; Joachim Knape / Susanne Winkler: Strategisches Ambiguieren, Verstehenswechsel und rhetorische Textleistung am Beispiel von Shakespeares Antony-Rede. In: Winkler: *Ambiguity*, S. 51–88; Monika Rathert: Unbestimmtheit im Recht. In: Winkler: *Ambiguity*, S. 155–158.

¹¹ Vgl. Susanne Winkler: Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective. In: Winkler: *Ambiguity*, S. 1–26, hier S. 9.

¹² Vgl. Baumann: *Modernity and Ambivalence*, S. 56.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ „[A]ny music, however sweet and innocuous, can be employed to engender pain.“ Bruce Johnson / Martin Cloonan: *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Aldershot: Ashgate 2009, S. 22; Die Grenze – „when listening ends and raw exposure begins“ – beschreibt Daughtry als fließend. J. Martin Daughtry: Thanatonsics. Ontologies of Acoustic Violence. In: *Social Text* 119 32 (2014) H.2, S. 25–51, hier S. 39.

Denn Musik wirkt doppelt, sie beeinflusst rein physiologisch als Klang, noch bevor sie kulturell gedeutet wird. Sprachliche Gewalt ist dagegen in den meisten Fällen immer noch Anrede und auf Verständnis angewiesen.¹⁵

Die unmittelbare körperliche Wirkung ist fester Bestandteil musikalischer Genres wie Jazz, Techno oder Heavy Metal.¹⁶ Eine Herausstellung körperlicher Unmittelbarkeit stellt jedoch die Position der Kunstmusik in der westlichen Dichotomie von Körper und Geist in Frage. Der Aufstieg der Musik in der Hierarchie der Künste wurde erst durch ihre Idealisierung als ‚transzendent‘ und ‚geistig‘, als ‚absolute‘ Kunst möglich und wurde mit der Unterdrückung körperlicher und performativer Merkmale erkaufte.¹⁷ Je stärker die westliche Kunstmusik als geistig intellektuelles Erlebnis konzipiert wird, desto stärkere Ambivalenz ruft folglich ihre körperliche Musikerfahrung hervor und ist deshalb oft nur mit Gewalt ins Bewusstsein zu rufen.¹⁸

Auch Gewalt ist ambivalent, dies wird in der sprachlichen Ambiguität des deutschen Substantives, das physische, direkte Gewalt (*violentia*), aber auch Macht (*potestas*) sowie Kraft bezeichnet, besonders deutlich. In jedem Verständnis von direkter Gewalt besteht ein Zusammenhang mit Recht und Macht, der je nach Perspektive ursächlich oder kontrastiv erscheint.¹⁹ Mit Foucault erscheint jedoch die Aufgabe der Macht nicht in der Unterdrückung einer als primitiv verstandenen Gewalt. Vielmehr produziert und erhält jede politische Ordnung historisch spezifische Praktiken der Gewalt.²⁰ Eine Definition direkter Gewalt als verletzende, physische Einwirkung auf einen anderen Körper²¹ ist folglich immer auch mit strukturellen und kulturellen Formen der Gewalt verbunden.²² Denn nicht jede Körperverletzung wird unbedingt als direkte Gewalt wahrgenommen. Erst die Hinterfragung gesellschaftlicher Normen,

¹⁵ Vgl. Johnson / Cloonan: *Dark Side of the Tune*, S. 18; Sybille Krämer: „Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: Steffen Herrmann / Sybille Krämer / Hannes Kuch (Hg.): *Verletzende Worte: Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript 2007, S. 31–48, hier S. 35–38.

¹⁶ Die Nähe zur Gewalt kann auch in diesen Genres immer wieder als problematisch wahrgenommen oder provokativ hervorgehoben werden. Vgl. Johnson / Cloonan: *Dark Side of the Tune*, S. 68.

¹⁷ Vgl. hierzu Gess: *Gewalt der Musik*; Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel / München: Bärenreiter / dtv 1978.

¹⁸ Vgl. Axel Englund: *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham: Ashgate 2012, S. 154.

¹⁹ Vgl. Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band II.1*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (1920), S. 179–204; Hannah Arendt: *On Violence*. New York: Harcourt, 1970.

²⁰ Vgl. Johanna Oksala: *Foucault, Politics, and Violence*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2012, 65.

²¹ Vgl. Oksala: *Foucault, Politics, and Violence*, S. 8; Steffen K. Herrmann / Hannes Kuch: Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt. In: Steffen K. Herrmann / Sybille Krämer / Hannes Kuch (Hg.): *Verletzende Worte: die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript, S. 11.

²² Vgl. Johan Galtung. Violence: Direct, Structural, and Cultural. In: Johan Galtung / Dietrich Fischer: *Johan Galtung: Pioneer of Peace Research*. Berlin: Springer 2013, S. 35–40; Slavoj Žižek: *Violence. Six sideways reflections*. London: Profile 2008, S. 2.

wenn man dem physischen Übergriff keinen höheren Sinn zuweisen kann oder will, macht bestimmte Formen direkter Gewalt sichtbar.²³

Dieser ambivalente Zusammenhang von Gewalt und Musik findet sich in beiden hier diskutierten Texten. In Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* ist das Sexleben der gescheiterten Pianistin Erika Kohut von Autoaggression und Voyeurismus geprägt. Die von ihrem Schüler Walter Klemmer angestrebte Affäre kann sie sich lediglich als BDSM-Beziehung²⁴ vorstellen, was stattdessen in Vergewaltigung und erneuter Selbstverletzung endet. In Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* ist der gewalttätige Hooligan Alex ein passionierter Musikliebhaber und Beethoven-Fan. Nachdem er einer Aversionstherapie unterzogen wird, verspürt er stattdessen beim bloßen Gedanken an Gewalt und Musik Übelkeit, was ihn zum wehrlosen Opfer der Gewalt anderer macht.

Fragen von Musik und Gewalt sind für beide Texte bislang meist getrennt diskutiert worden. In der *Klavierspielerin* galt die Aufmerksamkeit besonders Erikas deformierter Sexualität als eine Revolte gegen patriarchale Strukturen,²⁵ die jedoch nur als Aggression gegen den weiblichen Körper möglich ist.²⁶ Die Darstellung der Musik wurde lange vorrangig als Gesellschaftskritik verstanden,²⁷ gleichzeitig werden damit ebenfalls etablierte musikalische Diskurse kritisiert.²⁸ Erst unter Beachtung von Musikspiel als *gender performance* wird die enge Verbindung von Erikas Beruf mit ihrer Sexualität deutlich.²⁹ Eine verstörende Verbindung zwischen der Tradition westlicher Kunstmusik entsteht auch durch die intertextuelle Präsenz

²³ Vgl. Erling Sandmo: Volden i hvitøyet. Drapets estetikk og betydning hos Shakespeare, Callot og Goya. In: Eva Österberg / Marie Lindstedt Cronberg (Hg.): *Våldets mening. Makt, minne, myt*. Lund: Nordic Academic Press 2004, S. 221–236, hier S. 221.

²⁴ Der Begriff BDSM (Bondage & Discipline, Dominance & Submission) fasst sexuelle Praktiken zusammen, die oft ungenauer als Sado-Masochismus bezeichnet werden.

²⁵ Vgl. Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 71–86; Renata Cornejo: Durch den Körper „sprechen“. Der anerzogene Masochismus in *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek. In: Arnulf Knafl / Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Wien: Praesens 2009, S. 121–131, hier S. 127.

²⁶ Vgl. Inge Arteel: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“: *Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde 1991, S. 32f.

²⁷ Die Rolle der Musik wird beispielsweise als „Ware“ oder Teil „kleinbürgerlicher Aufstiegsphantasien“ verstanden. Vgl. Frank W. Young: Am Haken des Fleischhauers. Zum politökonomischen Gehalt der *Klavierspielerin*. In: Christina Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt a. M.: Neue Kritik 2005, S. 75–80, hier S. 77; Pia Janke: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Gerhard Melzer / Paul Pechmann: *Sprachmusik: Grenzgänge der Literatur*. Wien: Sonderzahl 2003, S. 189–207, hier S. 194.

²⁸ Vgl. Karl Ivan Solibakke: Musical Discourse in Jelinek's *The Piano Teacher*. In: Matthias Piccolruaz Konzett / Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press 2007, S. 250–269. **Auch MLA und Bibliotheken geben Madison als Verlagort an**

²⁹ Vgl. Larson Powell / Brenda Bethman: „One must have Tradition in Oneself, to Hate it Properly“: Elfriede Jelinek's Musicality. In: *Journal of Modern Literature* 32 (2008), S. 163–183.

von Müllers und Schuberts *Winterreise*, eine oft idealisierte, männlich gegenderte Trauerarbeit trifft somit auf autoaggressive Gewalt gegen den weiblichen Körper.³⁰ Dennoch wird die kritische Darstellung der Musik in der *Klavierspielerin* selten mit der musikalischen Qualität von Jelineks Prosa in Verbindung gebracht, deren Polyphonie und performative Selbstreflexivität meist an anderen Texten erörtert wird.³¹ Dabei ist die enge Verflechtung der Musik in der gewaltsamen Handlung eng mit einem performativen „Sichtbarwerden von Gewalt in der Sprache selbst“³² verbunden, die für Jelineks Prosa generell prägend ist. Nicht nur ein polyphoner Sprachgebrauch sondern auch Erikas Handlungen erlangen performative Bedeutung, machen die Gewalt der Sprache und des Musikdiskurses gegen den weiblichen Körper sichtbar.

Auch für *A Clockwork Orange* werden moralische Fragen des Freien Willens und die musikalische Struktur des Romans nicht gemeinsam betrachtet, stattdessen wird entweder ethische oder ästhetische Eindeutigkeit geschaffen. So wird Musik vorschnell als moralisches Besserungspotential verstanden,³³ oder die musikalische Struktur des Roman scheint mit den ethischen Fragen dieser „novella about good and evil“, irritierend unverbunden „a most disturbing feature“.³⁴ Sprachliche und musikalisch motivierte Studien problematisieren dahingegen kaum die Nähe der Musik zur Gewalt innerhalb der Handlung, wenn der Roman als „linguistic symphony“ oder „Ode to liberty“³⁵ und Rolle von Beethovens Musik als fulminante Bestätigung einer autonomen Instrumentalmusik bezeichnet wird.³⁶

Es mag an der akustischen Präsenz der Musik im Soundtrack liegen, dass ein Zusammenhang von Gewalt und Musik in erster Linie anlässlich der Verfilmungen beider Texte erwähnt wird. Aber auch hier wird dies häufig als Verfremdungseffekt erklärt, als „alienating and off-

³⁰ Vgl. Dagmar von Hoff: Textualität und Visualität. Elfriede Jelineks Roman und Michael Hanekes gleichnamiger Film ‚Die Klavierspielerin‘. In: Jürgen E. Müller (Hg.): *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus Publikationen 2008, S. 185–199, hier S. 191–195.

³¹ Vgl. Powell / Bethmann: „One must have Tradition in Oneself“, S.166; Janke: Elfriede Jelinek und die Musik; Maria-Regina Kecht: The Polyphony of Remembrance: Reading *Die Kinder Der Toten*. In: Piccolruaz Konzett / Lamb-Faffelberger: *Elfriede Jelinek*, S. 189–217; Gillian Pye / Siobhán Donovan: „Schreiben und Komponieren“. Elfriede Jelinek’s *Rosamunde*. In: *Austrian Studies* 17 (2009), S. 179–193.

³² Elisabeth Berger: Körper-Destruktive Performanz. Gewalt bei Elfriede Jelinek *Die Klavierspielerin* und Herta Müller *Niederungen*. In: Ana Maria Pălmariu / Elisabeth Berger (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Konstanz: Hartung-Gorre 2009, 367–390, hier S. 379.

³³ Vgl. Todd F. Davis / Kenneth Womack: „O my brothers“: Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange*. In: *College Literature* 22 (2002), S. 19–36, S. 25.

³⁴ Paul Phillips: *A Clockwork Counterpoint. The Music and Literature of Anthony Burgess*. Manchester: Manchester University Press 2010, S. 86, 146.

³⁵ Sandrine Sorlin: *A Clockwork Orange: A Linguistic Symphony*. In: Marc Jeannin (Hg.): *Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing 2009, S. 45–56; hier S. 56.

³⁶ Vgl. Kai Schabram: „Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess’ Beethoven-Rezeption in *Napoleon Symphony* und *A Clockwork Orange*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 137–152, hier S. 148. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm> (Letzter Zugriff: 20.01.2017).

putting“.³⁷ Die Affinität von Beethovens Neunter Symphonie in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) zur Gewalt des Films erscheint als angewandte Konditionierung, mit der Kubrick dem Publikum seine „Illusion“ aufzwingt.³⁸ Aber auch wenn Kubricks Verfilmung stärker als die Romanvorlage auf schockierenden Effekt abzielt, hat Beethovens Musik und seine Neunte Symphonie doch bereits im Roman eine gewaltaffine, ambivalente Rolle.³⁹ In Michael Hanekes Verfilmung von Jelineks Roman, *La Pianiste* (2001), erscheint die Verbindung von Musik, Sexualität und Gewalt ebenfalls durch die Rolle von Schuberts *Winterreise* deutlicher, weil hörbarer.⁴⁰ Bereits im Roman ist Schuberts Liederzyklus durch zahlreiche Zitate parallel zur gewalttätigen Handlung präsent. Die Gestaltung von Schmerz und Trauer in der *Winterreise* wird also auch im Text mit Erikas Autoaggression konfrontiert.⁴¹ In beiden Filmen ist der Fokus auf ein bestimmtes Musikstück also als notwendiger Adaptionsschritt zu verstehen, der die starke Präsenz musikalischer Bezüge im narrativen Diskurs beider Texte für den Film akustisch hörbar umsetzt.

Die Ambivalenz wird zwar in den Verfilmungen durch die Akustik verstärkt, ist jedoch in den Romanvorlagen bereits präsent und wird als Mittel sprachlicher Gewalt wirksam. Dies wird im Folgenden schrittweise darzulegen sein. Eine vorrangig körperliche Darstellung von Musik bildet hierbei den Ausgangspunkt. Die dadurch hervorgehobene Nähe zur Gewalt lässt eine Ambivalenz entstehen, die jegliche eindeutige Zuordnung verhindert.

Musik spüren – Gewalt erfahren

Die Perspektive der Musikerin in der *Klavierspielerin* und des Musikhörers in *A Clockwork Orange* unterscheiden sich stark. Doch beide Texte schildern Musik nicht in erster Linie akustisch, sondern – wie Gewalterfahrung – körperlich spürbar.

³⁷ Kate McQuiston: Value, Violence, and Music Recognized: A Clockwork Orange as Musicology. In: Gary D. Rhodes (Hg.): *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. Jefferson, NC: McFarland 2008, S. 105–122, hier S. 109.

³⁸ Ebd., S. 121.

³⁹ Vgl. Peter J. Rabinowitz: „A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal“: Music in *A Clockwork Orange*. In: Stuart Y. McDougal (Hg.): *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 109–130. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511615306> (Letzter Zugriff: 21.08.2017).

⁴⁰ Vgl. Willy Reimer: Michael Haneke, *The Piano Teacher*. In: Piccolruaz Konzett / Lamb-Faffelberger (Hg.): *Elfriede Jelinek*, S. 270–84, hier S. 277f.; von Hoff: Textualität und Visualität, S. 195–199.

⁴¹ Vgl. von Hoff: Textualität und Visualität, S. 190–195.

In *A Clockwork Orange* hebt der Teenager-Slang *nadsat*⁴² (Körper-)Sprache als Klang hervor.⁴³ Auch Musik wirkt in erster Linie körperlich und sinnlich erfahrbar. Alex findet klassische Musik weniger erhebend sondern erregend: „Music always sort of sharpened me up“.⁴⁴ Sie invadiert synästhetisch seinen gesamten Körper:

Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh. The trombones crunched redgold under my bed, and behind my gulliver [head] the trumpets threewise silverflamed, and there by the door the timps rolling through my guts and out again crunched like candy thunder. (CO, S. 32f.)

Eine kurze Phrase aus einer Opernarie⁴⁵ bereitet Alex Gänsehaut: „I felt all the malenky little hairs on my plot [skin] standing endwise and the shivers crawling up like slow malenky lizards.“ (CO, S. 27) Auch die Aversionstherapie verlässt sich auf körperliche Wirkung statt auf Einsicht: „Violence is a very horrible thing. [...] Your body is learning it.“ (CO, S. 110)

Musik und Gewalt folgen in der Handlung häufig einander: Alex und seine Gang prügeln einen singenden Obdachlosen bis er Blut spuckt (CO, S. 13); seinen Kumpel Dim schlägt Alex, weil dieser sein Musikerlebnis stört: „It was like he was singing blood to make up for his vulgarity when that devotchka [woman] was singing music“ (CO, S. 28), die Schreie eines ihrer Opfer hört Alex rhythmisch „like in time to the like music of old Dim’s fisty work.“ (CO, S. 22) Musikhören ruft bei Alex aggressive, sadistische Fantasien hervor (CO, S. 33), unter dem Einfluss der Aversionstherapie stimuliert Musik stattdessen zur Selbstverletzung, „I crashed at the wall till my knuckles were all red, red krovvy [blood] and torn skin, creeching and creeching.“ (CO, S. 172)

In der *Klavierspielerin* verbindet die körperliche Schilderung von Musik ästhetischen Genuss und sexuelle Lust mit umgekehrten Vorzeichen, denn hier ist das Sexualleben der Musikerin von Disziplin, Körperkontrolle und Selbstverletzung geprägt. Musikalische Laien werden mit Tieren verglichen, so dass AnfängerInnen „grunzend in den Czerny-Anfängerretüden herumwühlen“⁴⁶ und KonzertbesucherInnen „schweifwedelnd“ (KS, S. 22) ein Motiv wiedererkennen. Musikausübung erscheint somit als Dressur, die Musikschülerin als „Tier der Manege“ (KS, S. 110), als „müder Delphin“ (KS, S. 60). Das Aufeinandertreffen von Instrument

⁴² Im Romantext wird *nadsat* durch Kontext und Repetition verständlich. Im Folgenden werden die auf slawischem Wortschatz basierenden Wörter in Klammern übersetzt.

⁴³ Vgl. Robbie B.H. Goh: „Clockwork“ Language Reconsidered: Iconicity and Narrative in Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange*. In: *Journal of Narrative Theory* 30 (2000), S. 263–280, S. 275.

⁴⁴ Anthony Burgess: *A Clockwork Orange*. London: Heinemann, 1972 [1962], S. 42. Im Folgenden CO.

⁴⁵ „It was from an opera by Friedrich Gitterfenster called *Das Bettzeug* and it was the bit where she’s snuffing it with her throat cut, and the slovos [words] are ‘Better like this maybe’.“ (CO, S. 27) Die humoristisch-parodistischen Züge der fiktiven klassischen Musikstücke in *Clockwork Orange* sind bislang selten beachtet worden.

⁴⁶ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt 1983, S. 29. Im Folgenden KS.

und Körper ist schmerzhaft: „Ihre Finger drücken die schmerzenden Stahlsaiten auf das Griffbrett hinab.“ (KS, S. 36) Nach dem Musikunterricht lässt Musikschülerin Erika ihre Aggression an MitpassagierInnen in der Straßenbahn aus. Schlaginstrumente hat sie bereits zur Hand: “[S]ie [prügelt] mit dem schmalen Ende des Instruments, einmal ist es die Geige, dann wieder die schwere Bratsche“ (KS, S. 17). Wird in einem seltenen Fall Musik akustisch geschildert, erinnert sie an Folter: „Der gefolterte Geist Mozarts entringt sich ächzend und unter Würgen dem Instrumentenkörper.“ (KS, S. 36) Auch für KonzertbesucherInnen ist Musik eine Frage von Dominanz und Beherrschung: „Man muß sie schon tyrannisieren, man muß sie knebeln und knechten damit sie überhaupt durch Wirkung berührt werden. Sie wollen Prügel und einen Haufen Leidenschaften.“ (KS, S. 69) Die Peitsche der DompteurIn trifft nicht nur Tiere der Manege,⁴⁷ sondern sie ist auch im Konzert zu spüren:

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

In Jelineks polyphoner Prosa führt die sprachliche Ambiguität musikalischer Termini immer wieder zu überraschend gewaltsamen Konnotationen: „Erika schüttelt die Perlenschnur eines *Laufs* aus ihren weißen Blusenmanschetten und ist mit nervöser Eile *geladen*.“ (KS, S. 162, m. Herv.) Gewalthandlung und Musikspiel sind auch in der Handlung eng verbunden. Erika ritzt sich in ihre Hände und Schamlippen; einer zu talentierten Schülerin zerschneidet sie die Hände mit Scherben.⁴⁸

Instrumentenkörper

Besonders aber lassen die Anforderungen der Technik auf Perfektion die Musikerin in der *Klavierspielerin* als mechanisches Instrument erscheinen. Als Lehrerin kann Erika zwar Mühe haben, den „Schülermotor durch heftigeres Gasgeben auf höhere Touren zu schrauben“ (KS, S. 30); sie selbst hat die Mechanik bereits verinnerlicht: „[W]ie ein Uhrwerk ticken ihre Finger die Sekunden in die Tasten.“ (KS, S. 41) Für Musikinstrumente werden dagegen organische Metaphern verwendet, „Instrumentenkörper“ (KS, S. 36) oder „Kontrapunktgewebe“ (KS, S. 64), ein Wort, das musikalische Form zwischen Text, Haut und Handarbeit oszillieren lässt. Die Polysemie von ‚Stimmung‘ und ‚Wirbel‘, die sowohl auf ein Musikinstrument als

⁴⁷ Vgl. KS, S. 111.

⁴⁸ Vgl. KS, S. 45, S. 88, S. 170.

auch auf den menschlichen Körper verweist, lässt die Musikerin als ambivalentes Wiedergabeinstrument erscheinen:

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

Eine ähnliche Verschmelzung von Organik und Mechanik findet sich in *A Clockwork Orange* bereits im Titel und bezieht sich auf Alex' Umkonditionierung: Alex wird im Behandlungsstuhl festgeschnallt, den Blick auf die Filmleinwand gerichtet, seine Augenlieder gewaltsam aufgesperrt: „not able to move nor shut his glazzies [eyes] nor anything“ (CO, S. 104), ein Übergriff, der Alex zu einem ambivalenten Objekt, „a clockwork orange“ (CO, S. 129), werden lässt.

Für Erika ist eine ähnliche Körperimmobilisierung und Stimulanz über körperferne Sinne in BDSM und Voyeurismus die einzige Möglichkeit Lust zu verspüren. Wenn sie bittet, dass ihr Schüler und Liebhaber Walter „sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken, [...] und auch den Lederriemen und sogar Ketten! [...] fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt“ (KS, S. 216), dann erinnert die Beschreibung an Alex, der im Behandlungsstuhl festgeschnallt wird.

In beiden Texten ist folglich gesellschaftlich sanktionierte Musikausübung mit gewaltsamer Immobilisierung und Instrumentalisierung des Körpers verbunden. Die ‚Ludovico-Behandlung‘ genannte Aversionstherapie kann auch als groteskes Zerrbild der klassischen Konzertsituation gesehen werden, wo das Publikum ebenfalls gewissermaßen an den Stuhl gefesselt wird.⁴⁹

Ambivalente Musik

In beiden Texten wird die entstehende Ambivalenz durch die erwähnten Musikstücke noch verstärkt. Alex' Verehrung für Beethoven hebt gewaltsame Tendenzen hervor, die in der von ihm geschätzten österreichisch-deutschen Klassik bereits angelegt sind.⁵⁰ Besonders Beethovens Neunte Symphonie vereint mehrere transgressive, hybride Züge und ambivalente Assoziationen: Sie überschreitet die Grenzen der Instrumentalmusik. Schillers Text und

⁴⁹ Zur Disziplinierung des Zuhörers vgl. Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i.Brsg.: Rombach 2011, S. 34–41.

⁵⁰ Vgl. Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, S. 112–131; Rabinowitz: „A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal“, S. 114.

Beethovens Musik schildern eine Form der Freude, in der Gewalt und Umsturz präsent sind. Zudem ist sie für verschiedenste Ideologien instrumentalisiert worden.⁵¹ Diese potentielle Ambivalenz in Beethovens Musik wird affektiv spürbar, wenn Alex die Neunte als Soundtrack zur Vergewaltigung zweier Mädchen auflegt, wenn er den Text in Traum gewaltsam verzerrt hört und ihn noch als Ohrwurm weiterhört, als er vom Tod seines letzten Überfallopfers erfährt.⁵² Kurze, unvollständige und leicht verzerrte Zitate von Schillers „Ode an die Freude“ verbinden die Neunte mit diesen Gewaltexzessen und provozieren Reaktionen affektiver Ambivalenz: „It is indeed irritating not knowing whether Beethoven’s Ninth has the power to be an instrument of therapy or torture – or actually both.“⁵³

In Jelineks *Klavierspielerin* wird das Scheitern der MusikerIn an einem dichotomisierten Musikbegriff nicht nur an Erika demonstriert, sondern durch den Bezug auf Franz Schuberts Musik noch verstärkt. Im Liederzyklus der *Winterreise* wird eine idealisierte Darstellung männlicher Subjektivität und Trauer nicht nur etabliert, sondern gerade in Schuberts Vertonung finden sich Ansätze ihrer gleichzeitigen Hinterfragung.⁵⁴ In Erika und Walters Auseinandersetzung über die A-Dur Sonate tritt Schuberts Musik als grundlegend ambivalent hervor, als eine Musik, die sich völliger Eindeutigkeit und Kontrolle durch Spieltechnik bis hin zur Selbstdestruktivität widersetzt.⁵⁵

In beiden Texten wird Musik nicht als akustisches Erlebnis geschildert, sondern es wird ihre unmittelbar körperliche Wirkung hervorgehoben, die mit sexueller wie gewalttätiger Ausschweifung für den männlichen Hörer, für die musizierende Frau mit Disziplinierung und Körperverletzung verbunden ist. Die Disziplinierung des Körpers, wie dies im Kontext westlicher Kunstmusik erwartet wird, erscheinen in beiden Texten als direkter Übergriff auf körperliche Bedürfnisse. Dies ist keine willkürliche effektheisende Konfrontation, sondern lässt eine potentielle Ambivalenz affektiv spürbar werden.

Ambivalenz von Gender, Sexualität und Macht

⁵¹ Vgl. Peter Höyng: Ambiguities of Violence in Beethoven’s Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*. In: *The German Quarterly* 84 (2011), S. 159–176; Dieter Hildebrandt: *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolges*. München: dtv 2009.

⁵² Vgl. CO, S. 46 und CO, S. 55f.

⁵³ Höyng: Ambiguities of Violence in Beethoven’s Ninth, S. 172f.

⁵⁴ Vgl. Lawrence Kramer: „Sexing Song. Brigitte Fassbaender’s *Winterreise*“. In: Walter Bernhart (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Amsterdam: Rodopi 2011, S. 157–176, hier S. 160f.

⁵⁵ Vgl. KS, S. 185ff., sowie Elfriede Jelinek: Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner. <http://elfriedejelinek.com/> (Letzter Zugriff: 26.01.2017); Dies.: Zu Franz Schubert. <http://elfriedejelinek.com/> (Letzter Zugriff: 26.01.2017).

Wenn ästhetische Metaphern für direkte Gewalt und Metaphern direkter Gewalt für Kunstausübung verwendet werden, wenn Musik und Gewalt in der Diegese häufig unmittelbar aufeinander folgen, wird ihre potentielle Ambivalenz affektiv wahrnehmbar. Da ständig Kunst und Gewalt als Kontext für Körperkontrolle aufgerufen werden, lässt sich nie eindeutig entscheiden, ob Vorgänge nach ethischen oder ästhetischen Maßstäben zu beurteilen sind. So entsteht ein Bild von Gewalt und Musik, das im Vergleich zur alltäglichen Wahrnehmung verzerrt erscheint.

Affektive Ambivalenz entsteht, weil sich weder Gewalt noch Musik länger in dichotomische Schemata einordnen lassen. Die Dichotomien büßen dadurch ihre scheinbare Natürlichkeit ein, werden als Konstruktionen entlarvt. Die ständige Betonung einer körperlichen Wirkung der Musik bringt deshalb noch weitere Dichotomien als die von Körper und Geist ins Wanken.

Die Positionierung westlicher Kunstmusik als geistige Kunst führte zu einem besonders deutlichen *gendering*, so dass in der Musik „das Ausschlussverfahren gegen die Frauen erfolgreich war, wie nirgendwo sonst in der Kunst“.⁵⁶ Die Idee einer transzendenten Musik prägt ein Bild des Komponisten als männlich gegendertes Genie. Da die Frau über ihren Körper definiert wird, ist ihr der Zugang zu einem geistigen Musikideal nur mit Hilfe ihres Körpers, im Musizieren, möglich. Gleichzeitig verlangt ein immaterielles Ideal gerade die Selbstaufgabe des Körpers,⁵⁷ somit wird Musizieren im Zuge der Romantik als Disziplinierung des Körpers ein angemessener Teil der Ausbildung höherer Töchter.⁵⁸

Dieses deutliche *gendering* erscheint in beiden Texten in beinahe karikierender Deutlichkeit. Es wird aber gleichzeitig unterlaufen, da beide Hauptpersonen genderambivalent auftreten. So inszeniert sich Alex als junges, ungestümes Genie, durch seine ästhetische Sensibilität von der Masse getrennt. Heldennarrative werden jedoch als jugendliche Gangrivalitäten⁵⁹ dekonstruiert. Maskuline Identität erweist sich als ständig bedroht und kann nur im Exzess,

⁵⁶ Elfriede Jelinek: Die Komponistin. In: *Emma 6* (1987), S. 36. Vgl. hierzu auch Janke: Elfriede Jelinek und die Musik, S. 191; Inge Suchy: Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in *Körperliche Veränderungen*. In: Stefanie Kaplan (Hg.): *Die Frau hat keinen Ort. Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens 2012, S. 75–88.

⁵⁷ Vgl. Englund: *Still Songs*, S. 123–155.

⁵⁸ Vgl. Powell / Bethmann: „One must have tradition in oneself“, S. 172f.; Richard Leppert: *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press 1993, S. 119–152.

⁵⁹ Z. B. zwischen Alex(ander) Legrand (dem Großen) und Will the English (=dem Eroberer). Vgl. CO, S. 56.

durch sexuelle Gewalt, aber auch anachronistische Kleidungsstücke wie Schamkapseln bestätigt werden. Im Gefängnis wird Alex selbst Lustobjekt anderer Gefangener, durch die Aversionstherapie wird er vom sadistischen Subjekt zum masochistischen Objekt der Gewalt.⁶⁰

Bereits im Titel *Klavierspielerin* erscheint das Musizieren am Klavier weiblich gegendert, gleichzeitig wird Erika keine etablierte Berufsbezeichnung zugestanden.⁶¹ Als Frau am Klavier bestätigt sie etablierte weibliche Genderrollen, die sie unterläuft, wenn sie die Peep-Shows besucht und sich unliebsame Konkurrenten mit Gewalt vom Leib hält.⁶² Erika versucht nicht nur privat, die vakante Vaterrolle einzunehmen⁶³ auch professionell versucht sie die weibliche Reproduktionsrolle hinter sich zu lassen: „Schließlich ist auch der Nachschöpfer noch eine Schöpferform. Er würzt die Suppe seines Spiels stets mit etwas Eigenem, etwas von ihm selbst. Er tropft sein Herzblut hinein.“ (KS, S. 16) Selbst die Verwendung maskuliner Formen kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Klavierspielen als „Suppe“ weiterhin in weiblich gegendeter Hausarbeit verankert bleibt. Trotz aller Anstrengungen bleibt Erika „eingebackten [...] in die Backform der Unendlichkeit“ (KS, S. 16), als Klavierlehrerin „bessert [sie] den Bach aus, sie flickt an ihm herum“ (KS, S. 105). Musikspiel wird somit immer wieder als weibliche Genderperformanz etabliert.⁶⁴ Gleichzeitig weist Erika in ihrem sozial unangepassten Verhalten, in ihrer Absonderung, Rücksichtslosigkeit gegen die körperlichen Bedürfnisse, durch gescheiterte soziale und sexuelle Beziehungen typische Züge des Genies auf. Doch weiblich gegendert und ins körperlich-sexuelle übertragen wirken diese weder erhaben noch tragisch, sondern pervers und gestört.⁶⁵

Musikhören und Musikspielen in Verbindung mit Gewalt und Schmerz verschiebt Kunst aus der Sphäre ästhetischen Genusses hin zur körperlichen Lust.⁶⁶ Beide Hauptfiguren erscheinen nicht nur genderambivalent, auch ihre Sexualität ist durch Assoziationen mit BDSM-Praktiken ambivalent geschildert. Ist Musik für Alex anfangs mit sadistischer Lust an sexualisierter Gewalt verknüpft, kann er nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis Schmerz

⁶⁰ Vgl. CO S. 4, S. 72 sowie Margaret DeRosia: An Erotics of Violence: Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. In: McDougal: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. S. 61–84.

⁶¹ Übersetzungen des Romantitels lösen diese Ambivalenz auf, entweder zu ‚Die Pianistin‘ (*La Pianiste*, *La Pianista*) oder zu ‚Die Klavierlehrerin‘ (*The Piano Teacher*, *Pianolärrarinnan*).

⁶² Vgl. Powell / Bethmann: „One must have tradition in oneself“, S. 176. Vgl. KS, S. 50–58 und S. 170.

⁶³ Vgl. KS, S. 5.

⁶⁴ „Performing music is performing gender“. Solibakke: Musical Discourse in Jelinek's *The Piano Teacher*, S. 259.

⁶⁵ Vgl. Bethman / Powell: „One must have tradition in oneself“, S. 175.

⁶⁶ Vgl. Gess: *Gewalt der Musik*, S. 42–64.

und Übelkeit, die Gewalt und Musik jetzt in ihm hervorrufen, nur durch masochistische Demutsgesten, etwa durch Schuhlecken, abwehren.⁶⁷ Für Erika führt die bedingungslose Unterwerfung unter die Ansprüche der klassischen Musiktradition dazu, dass nicht nur ihr Beruf sondern auch sexuelle Lust nur unter absoluter Körperkontrolle möglich ist.⁶⁸ Dabei verhält sie sich je nach Situation mal devot, mal dominant. Sie bittet ihren Schüler Walter nicht nur um Demütigungen. Oralsex auf der Schülertoilette verwandelt sie in die Disziplinierungsmaßnahme einer Domina.⁶⁹ Sexuelle BDSM-Praktiken sind jedoch nur eine scheinbare Grenzüberschreitung, sexuelle Fantasien werden in deutlich abgegrenzten Rahmen und unter gegenseitiger Übereinkunft inszeniert. Hier lässt sich auch eine Parallele zur Inszenierung westlicher Kunstmusik ziehen. Auch die Aufführung im Konzertsaal lässt sich aufgrund der strikten Trennung von überwältigender Virtuosität der MusikerInnen und unbeweglich, stummen HörerInnen als „somasochistisches Erlebnis“ auffassen.⁷⁰

Diese klare Grenze von BDSM als sexuelle Praktik wird jedoch ebenfalls unterminiert, wenn Fantasien von Bondage und sadistischer Gewalt mit direkten Gewaltexzessen und autoaggressiver Körperverletzung in der Handlung einhergehen. In der *Klavierspielerin* ist der Preis der (Re-)Produktion von Musik eine destruktive Körperauffassung. In *A Clockwork Orange* geht Musikkonsum mit der Destruktion von Körpern einher. Distanzierungsversuche führen in beiden Texten nur zur Reproduktion des ursprünglichen Problems. So sehen Powell und Bethmann Erikas sexuelle Neigung als Versuch der Emanzipation, „an attempt to gain the [Lacanian] law she fails to reach as a pianist“.⁷¹ Subjektivität ist demnach nur unter Ablehnung und Aggression gegen den weiblichen Körper möglich. Erikas Ausbruchversuch führt performativ seine Unmöglichkeit vor.⁷²

Wenn Burgess *A Clockwork Orange* als eine Verteidigung des Freien Willens gegen Totalitarismus bezeichnet,⁷³ wird dies immer wieder dahingehend interpretiert, dass er mit dem Recht des Individuums gleichzeitig auch den Gewalttäter Alex verteidigt.⁷⁴ Doch in *A Clockwork Orange* findet sich legitimes Durchsetzen der Ordnung und übergriffiger Gewaltexzess auf beiden Seiten. Staatliche Ordnung erlebt Alex als gewaltsamen Übergreif, der doch seiner „Heilung“ und „Gesundung“ (CO, S. 111) dienen soll. Alex' eigene, tödliche Gewaltexzesse

⁶⁷ Vgl. CO, S. 127.

⁶⁸ Vgl. Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 113f.

⁶⁹ Vgl. KS, S. 180f.

⁷⁰ Edward Said: Performance as an Extreme Occasion. In: Ders.: *Musical Elaborations*. London: Chatter & Windus 1991, S. 1–34, hier S. 3.

⁷¹ Powell / Bethman: „One must have tradition in oneself“, S. 176.

⁷² Vgl. auch Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 32.

⁷³ Vgl. Anthony Burgess: *Clockwork Oranges*. In: Ders.: 1985. London: Hutchinson 1978, S. 81–96, S. 92f.

⁷⁴ Vgl. z. B. Goh: „Clockwork“ Language Reconsidered, S. 264.

wirken, aus seiner Perspektive geschildert, trivial. Gleichzeitig fordert ausgerechnet Alex innerhalb seiner Gang Disziplin ein: „There has to be a leader. Discipline there has to be.“ (CO, S. 30) Der Ruf nach Recht und Ordnung einerseits und zum Aufruhr gegen Machtmissbrauch andererseits wird ambivalent.

Die Hervorhebung der körperlichen Wirkung einer meist vergeistigt aufgefassten Musiktradition unterminiert eine Reihe von Dichotomien. Deren Ordnungssystem wird einerseits durch deutliche Bezüge aufgerufen, gleichzeitig wird jede Einordnung entweder durch den Handlungskontext oder den narrativen Diskurs unterlaufen. Die gleichzeitige Anwesenheit eines ethischen wie ästhetischen Kontextes verhindert jeden Versuch einer eindeutigen Interpretation, folglich beginnen die Begriffe zwischen den binären Einordnungsmöglichkeiten zu oszillieren.⁷⁵ Diese Ambivalenz von Ethik und Ästhetik wird performativ in den Texten ausgenutzt, in dem die konsequente Verweigerung von Eindeutigkeit im Kontext der Gewalt selbst als eine Form sprachlicher Gewalt empfunden werden kann.

Musik und Gewalt in der Literatur: Sprache spüren

Der intermediale Bezug auf körperliche Darstellung klassischer Musik im Kontext der Gewalt geht in beiden Texten mit einer ausgeprägten sprachlichen Ambiguität einher. Zu den hinterfragten Dichotomien gehört somit auch eine binäre Konzeption des sprachlichen Zeichens, da Signifikate häufig nicht eindeutig einem Signifikanten zugeordnet werden können. Dies ist für Jelineks Prosa insgesamt charakteristisch. Statt dass Wörter durch den Kontext disambiguiert werden, werden in Jelineks Texten Wörter durch ihren Kontext ständig ambiguiert. Die Verweigerung jeglicher Eindeutigkeit, eines ständigen performativen Oszillierens mehrerer Bedeutungen, ist neben dem Aufzeigen sprachlicher Gewaltstrukturen ein wichtiger Teil der „Performanz der Gewalt“⁷⁶ in Jelineks Prosa.

In *A Clockwork Orange* bewirkt die Kunstsprache *nadsat* eine Form destabilisierender Polyphonie, in der die Bedeutung zwischen der slawischen Wurzel und ihrer Konnotation im Englischen zu oszillieren beginnt. Wenn Alex Handlungen als „horrorshow“ bezeichnet, sind sie für ihn positiv besetzt, im Sinne des russischen *khorocho* ‚sehr gut‘, gleichzeitig sind sie mit Schrecken (‚horror‘) verbunden. Auch „bog“ wird im Sinne der slawischen Wurzel für

⁷⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 33.

⁷⁶ Berger: *Körper-destruktive Performanz*, S. 370.

‚god‘ verwendet, bleibt aber auch mit englisch ‚Morast‘ konnotiert. Eine eindeutige Interpretation ist jedoch auch hier nicht möglich, nur Anerkennung vielfältiger Bedeutungen.⁷⁷ Dies bereitet zwar im Lesen ästhetisches Vergnügen, dem sich kaum zu entziehen ist. Gleichzeitig verschleiert die Faszination des Sprachspiels in *nadsat* die exzessive Gewalt der Handlung.

Doch nicht nur performative Vielstimmigkeit ruft affektive Ambivalenz hervor. Beide Texte sind ein Akt sprachlicher performativer Gewalt an den LeserInnen. *Die KlavierspielerIn* handelt nicht nur von Musikaufführung, sondern der Text nutzt in bestimmten Passagen Techniken der Performance aus. *A Clockwork Orange* handelt nicht nur von Konditionierung, der Roman manipuliert seine LeserInnen in eine unbehagliche Akzeptanz der Gewalt hinein, die Burgess mit einer Gehirnwäsche vergleicht.⁷⁸

In *Die KlavierspielerIn* wird nicht nur Musikspiel mit Gewaltmetaphern beschrieben: Die konzeptuell behauptete Gewalttätigkeit der Musik gegen den weiblichen Körper wird auch von Erika an anderer Stelle konkret in der Diegese ausgeführt, wenn sie „sie die [Rasier]Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein[drückt]“ (KS, S. 45), wenn sie „mit gespreizten Beinen vor d[er] Vergrößerungsseite des Rasierspiegels [...] einen Schnitt [vollzieht]“ (KS, S. 88). Die tatsächliche Ausführung körperverletzender Handlungen in der Diegese verhindert in ihrer faktischen Materialität, dass diese Handlungen lediglich symbolisch interpretiert werden. Es ist einer der Grundgedanken von Performance, dass angesichts der tatsächlichen Ausführung bestimmter Handlungen die körperliche Reaktion von Performer und Publikum in die Bedeutungsbildung mit eingeschlossen wird.⁷⁹ Dies erinnert an die grundlegende körperliche Wirkung, die einer symbolischen Interpretation von Musik schon immer vorangeht. Durch die Verbindung diegetischer Handlungen mit anderweitig etablierten Metaphern erreicht Jelinek eine unmittelbare affektive Reaktion auf die (virtuelle) Realität der Diegese. Denn im Unterschied zu metaphorischen Vergleichen, auch zu erweiterten Metaphern, die Erika ausführlich als auseinanderzunehmende Haushaltsmaschine oder Gipfelstürmerin beschreiben,⁸⁰ gibt es keine eindeutige Abgrenzung von alltäglichen Handlungsebenen. Bei Erikas Selbstverletzungen wird im Text auf ihrer ‚tatsächlichen‘ Ausführung und damit auf der Körperlichkeit und Materialität dieser Handlungen in der Diegese beharrt. Die affektive Ablehnung, die Erikas ‚tatsächliche‘ Handlungen hervorrufen, setzt im Lesen performativ

⁷⁷ Vgl. Sean McQueen: Adapting to Language. Anthony Burgess’s and Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*. In: *Science Fiction Film and Television* 5 (2012) H. 2, S. 221–241, hier S. 233.

⁷⁸ Vgl. Phillips: *A Clockwork Counterpoint*, S. 88.

⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 18; Beate Schirmacher: Musical Performance and Textual Performativity in Elfriede Jelinek’s *The Piano Teacher*. In: *Word and Music Studies – New Paths, New Methods. Danish Musicology Online. Special Edition* 2016, S. 85–99.

⁸⁰ Vgl. KS, S. 23, S. 26 sowie Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 45.

um, wie weibliche Subjektivität in der symbolischen Ordnung nur abgelehnt werden kann. Folglich wird nicht nur in der Schilderung von Musik und Gewalt die unmittelbare Wirkung der Musik hervorgehoben. Jelinek nutzt die daraus entstehende Ambivalenz, um die Möglichkeiten der Sprache einer affektiven, unmittelbaren Wirkung hervorzuheben – eine Gewalt der Sprache, die sich nicht als symbolische Bedeutung auflösen lässt.

A Clockwork Orange demonstriert die Fähigkeiten der Sprache und Literatur unmittelbar affektiv zu beeinflussen. Der Roman handelt nicht nur von Konditionierung, er manipuliert seine LeserInnen in eine unbehagliche Akzeptanz der Gewalt hinein. Alex' Musikliebe und seine Rolle als homodiegetischer Erzähler verhindern eine unmittelbare Distanzierung von seinen Gewaltexzessen. Gerade die anfängliche Schilderung fiktiver Musikstücke trägt strukturell zur Akzeptanz von Alex als zuverlässigen Erzähler bei. Dabei werden nicht nur kulturelle Vorurteile der LeserInnen ausgenutzt.⁸¹ Da sein Urteil über die fiktiven Musikstücke nicht zu hinterfragen ist, müssen LeserInnen ihn als zuverlässigen Erzähler akzeptieren, deshalb kostet es später Mühe, sich von ihm zu distanzieren.⁸² LeserInnen sind Alex als Erzähler deshalb auf ähnliche Weise ausgeliefert, wie Alex in der Konditionierung: auf eine Perspektive (Alex) festgelegt und mit weit aufgesperrten Augen sind sie ZeugInnen seiner Gewaltorgien.

Jelineks Text schildert strukturelle Gewalt als direkte Gewalt. Vertraute ästhetische Rituale erscheinen als Körperverletzung. Burgess' Text macht auf die verschleiern Kapazitäten kultureller Gewalt, sowohl Musik als auch Sprache, aufmerksam. Während in der Diegese in Jelineks Text das ausgeführt wird, was Sprache sonst in Form von Metaphern evoziert, konzipiert Burgess eine Sprache, die uns über die faktische Gewalt hinweglesen lässt.

Es steht also in den Texten weniger das Verhältnis von Musik und Gewalt zur Debatte, stattdessen wird die unmittelbare körperliche Wirkung, die Musik mit Gewalt teilt, in Szene gesetzt. In einer ambivalenten Wahrnehmung von Musik (als Körperverletzung) und Gewalt (als Ordnung und Disziplin) werden gleich mehrere grundlegende Dichotomien ambivalent. Dies ruft affektive Reaktionen hervor. Dies gilt sowohl für die unwillkürliche Distanzierung von den Deformationen in Erika Kohuts Sexualität und sozialem Umgang, die eine Solidarisierung mit ihr erschwert, als auch für die unweigerliche Identifikation mit dem gewalttätigen Ich-Erzähler in *A Clockwork Orange*, die eine kritische Distanz zu seinem Handeln verhindert.

⁸¹ „[H]is passion for serious music [...] subconsciously dissuades the reader from concluding that he is ‚all bad‘.“ Phillips: *A Clockwork Counterpoint*, S. 84.

⁸² Vgl. Rabinowitz: *A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal*, S. 110.

Die Kombination von Gewalt und Musik ermöglicht es somit den literarischen Texten, nicht nur auf die unmittelbare körperliche Wirkung der Musik zu verweisen. Die Verwandtschaft von Musik und Gewalt wird genutzt, um eine Form sprachlicher Gewalt sichtbar zu machen, die nicht primär auf Interpretation und Verstehen beruht, sondern Affekt und Manipulation miteinschließt. Fragen von Ästhetik und Ethik werden somit nicht kritisch diskutiert, sondern als Ambivalenz gestaltet, die im Prozess des Lesens erfahrbar ist.