

Postgebühr bar bezahlt

PREIS: ATS 60,-/SLT 800,-/LIT 10.000,-/SFR 8,-/DM 9,-

NR 8  
DEZ 1995

Frau Literatur Wissenschaft  
im alpen-adriatischen Raum

# SCRIPIT

Halbjahresschrift



Liebes-  
Geschichten



## Über die Liebe

ULRIKE VEDDER (Hamburg): »Gar nicht mehr lieben müssen, weil die Liebesgeschichte wie der Igel immer Erster ist«. Zum Liebesdiskurs in der Literatur von Frauen der 90er Jahre .....	3
ROTRAUD VON KULESSA (Freiburg/Paris): Exemplarische Liebesdiskurse in der französischen Frauenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts: Mme de Grafigny »Lettres d'une Péruvienne« und Claire de Duras »Oureka« .....	9
ANDREA OBERHUBER (Innsbruck): Liebe bis in den Tod: Zur Liebesauffassung in Juliettes Chansons .....	13
CORINA CADUFF (Zürich): Musik und Liebesschrift. Klavierszenen bei Goethe, Thomas Mann und Ingeborg Bachmann ...	16
CLAUDIA REBSTOCK (Mannheim): »Ach dürft ich fassen und halten ihn«. Von Liebe und Begehren in Faust I und II .....	23
GABRIELA SCHERER (Zürich): Brautschau in den Romanen Charles Sealsfields .....	26
BETTINA SOESTWOHNER (Corona Del Mar/USA): Liebe im (nach-)kolonialen Zeitalter .....	30
LINDA DeMERITT (Meadville/USA): The Language of Love and War. Elisabeth Reichart's »Fotze« .....	36
RIKE FELKA (Berlin): Das geschriebene Bild. Über Gertrud Leutenegger .....	39

## Liebesgeschichten

VERENA STEFAN (München): Liebesgeschichte .....	46
LISA FRITSCH (Wien): Love force .....	46
ROSA RIGENDINGER (Saint Chinian): Gedichte .....	47
RUTH HÜBSCHER (Schwerzenbach): Fragmente zum Thema Liebe .....	48
PETRA NACHBAUR (Bürs): Anagramm .....	49
ILSE KILIC (Wien): wo liebe hinfällt welkt das gras .....	50
ANETTE K. KRÄTER (Freiburg): auch eine liebesgeschichte .....	51
MAYA HOSTETTLER (Corona Del Mar/USA): Sommerabend .....	53
MARGIT HAHN (Wien): Das andere Gesicht .....	55
JOHANNA VEDRAL (Wien): Zita oder die Stadtjägerin .....	56
Autorinnen .....	58

## Einblicke

ANDREA LAURITSCH (Klagenfurt): »Wir sind die Kinder einer anderen Zeit«. Die israelischen Schriftstellerinnen Hanna Blitzer und Lilit Pavell .....	59
--	----

## Veranstaltungen

NEVA ŠLIBAR (Ljubljana): Bericht über das Festival zeitgenössischer Kunst von Frauen in Ljubljana .....	61
---	----

Rezensionen .....	63
-------------------	----

aug in aug LI BAUDISCH .....	72
------------------------------	----

## Musik und Liebesschrift

### Klavierszenen bei Goethe, Thomas Mann und Ingeborg Bachmann

Corina Caduff

»Jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt alles; der Edle und der Unedle, der Stümper und Kaufmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen. Ja das Clavier ist sogar einer der wichtigsten Artikel in der modischen Erziehung geworden.«

(Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1777/78)

In der Tat boomt das Klavier gegen Ende des 18. und im 19. Jahrhundert, und zwar nicht nur als Musikinstrument, sondern auch als Sujet diskursiver Praktiken. Es entsteht eine Flut von klavierpädagogischen Schriften – ein Diskurs, der sich reglementierend mit dem Verhältnis von Mensch und Instrument beschäftigt, mit den psychologischen und physiologischen Komponenten des Klavierspiels. Dieser Diskurs kodifiziert das Verhältnis von Körper und Apparatur, und er fungiert als diskursive Kontrolle sowohl der Körpersprache als auch der musikalischen Empfindungen und Vorstellungen. Das Gelingen einer solchen diskursiven Instrumentalisierung des Musik-Instruments verdankt sich der Klaviatur; die sichtbare spieltechnische Anordnung der Klaviertasten etabliert sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts als ein jedermann zugänglicher Ort des Mehrstimmigen: An der Klaviatur werden ganze Orchesterstimmen imitiert bzw. diskutiert, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen Klavierauszüge zunächst von Opern und Operetten, dann auch von reinen Orchesterwerken. Die Klaviatur wird damit zum zentralen musikalischen Aufschreibesystem (eine Idee, die sich heute auch klangmäßig im Synthesizer vollzogen hat).<sup>1</sup> So soll das Klavier als diskursives Dispositiv hier unter folgendem Aspekt untersucht werden: Wie wird die musikalische Ordnung und der Körper des Klavierspielers vom klavierpädagogischen Diskurs kodifiziert, und wie sind, betrachtet auf der Folie dieses Diskurses, Klavierszenen in der Literatur lesbar?

Am Ende des Barockzeitalters vollzieht sich in der Musikästhetik ein einschneidender Paradigmenwechsel: Die Affektdarstellung bildete das Zentrum der barocken Musiklehre, der *Affektenlehre*, bei der den einzelnen systematisierten Affekten im Sinne einer idealtypischen Musikalisierung jeweils spezifische Klangfiguren zugeordnet waren. Diese objektivierende Darstellung weicht im 18. Jahrhundert einer scheinbar radikalen Subjektivierung: *Sich selbst in der Musik ausdrücken* ist das neue Lösungswort, die Musik gilt nun als Sprache der Emp-

findung, und die Seele wird zur neuen Maxime des Klavierspiels: »Aus der Seele muß man spielen, nicht wie ein abgerichteter Vogel«, fordert Carl Philipp Emanuel Bach 1753. Bereits dreißig Jahre zuvor hatte der Pariser Komponist und Organist François Couperin dazu aufgerufen, das Instrument zu *beseelen*.<sup>2</sup> Beseelung des Instruments, aus der Seele spielen, sich selbst ausdrücken ... Diese Imperative verheißen einen neuen Seinszustand, ein neues Verständnis des Selbst, und die Klavierpädagogik strengt sich an, dessen Herstellung zu regulieren. Diese diskursive Regelung vollzieht sich zum einen in der notativen Erneuerung von Vortragsbezeichnungen, zum anderen am Körper des Spielers selbst. Um aus der Seele zu spielen, um das Instrument zu beseelen, wird der Körper zum Medium zwischen Instrument und Seele, zum Medium musikalischer Beseelung. Stereotyp wird dabei zunächst festgehalten, was dem Ausdruck der Seele hinderlich ist:

»Alle unanständigen Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopf, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechts, gleich anfangs nicht zulassen.«<sup>3</sup>

Noch deutlicher wird die Kodifizierung des neuen musikalischen Selbst in dem Statement eines anderen Klavierpädagogen:

»Man vermeide alle Grimassen, Mienen und unschicklichen Verdrehungen des Körpers beim Spielen, welche selbst den besten Spieler lächerlich machen; man sitze aber auch nicht ganz unbeweglich, denn sonst würde man verrathen, daß man das selbst nicht fühlte, was man anderen fühlbar machen will.«<sup>4</sup>

Diese Anleitung zur Nachahmung einer unverstellten Gestik und Physiognomie macht die diskursive Kontrolle deutlich: Der Körper wird modelliert und die individuelle physische Beteiligung des Spielers stilisiert, womit sich der Ausdruck des empfindsamen Selbst insgesamt als Stilisierungs-Produkt erweist.<sup>5</sup> Gleichzeitig aber plädieren dieselben Verfasser von Unterrichtsanweisungen für ein ungezwungenes freies Wesen, ja für das Natürliche beim Spielen. Derart wird dem Klavierschüler die natürliche Empfindung wortwörtlich einge-redet.

Couperin hatte zu Beginn des 18. Jahrhunderts gefordert, daß sich der Spieler einen Spiegel auf das Cembalo zu stellen habe, um seine Mimik zu kontrollieren. Ein halbes Jahrhundert später tritt das Instrument selbst an die Stelle des Spiegels: Auf der Basis der klavierpädagogischen Kodifizierung des empfindsamen Selbst wirft es dessen Seele als Echo zurück, in dem sich der Spieler wiedererkennt; d. h. das Klavier nimmt die Position des Antwortenden an, mit dem die Seele des Spielenden seinen stilisierten Dialog führt.

In den letzten zwei, drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erlebt das Klavier einen immensen Aufschwung: Es nimmt Einzug in die bürgerlichen Privaträume, der Klavierbau expandiert, ebenso das Druck- und Verlagswesen für Partituren. Die Zahl der Klavierspielerinnen nimmt ständig zu, das erfordert mehr und mehr Lehrpersonal, die Unterrichtsmethoden variieren und entwickeln sich, und begleitet ist all dies weiterhin von einer Vielzahl klavierpädagogischer Schriften.

### Der Topos des treuen Claviers und die Klavierszene in Goethes »Werther«

In der Literatur bildet sich zur Zeit der Empfindsamkeit der *Topos des treuen Claviers* heraus.<sup>6</sup> Dieser Topos findet sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in der Lyrik und seit den 70er, 80er Jahren auch in der Prosa. Kennzeichen des Topos sind die Herstellung eines Dialogs zwischen der Erzähl-Figur und dem Instrument, wobei das Klavier als Freund auftritt, an den die Klage adressiert wird:

»Du Echo meiner Klagen, / Mein treues Saitenspiel, / nun kommt nach trüben Tagen / Die Nacht, der Sorgen Ziel. / Gehorcht mir sanfte Saiten, / und helfst mein Lied bestreiten.« (Friedrich Wilhelm Zachariä: An mein Clavier, 1754)

»Ich zehrte an dem Gram, bis er mich wieder verzehrte. Arbeit im öden Zimmer und Lieder der Schwermuth, die ich in mein treues Klavier ergoss, das mir, allein von meinen Freunden allen, meine Empfindungen treu wieder gab, woran mein eigener Trost, mein einiges Labsal.« (Karl Spazier: Carl Pilgers Roman seines Lebens, 1792)<sup>7</sup>

In den lyrischen Beispielen des Topos des *treuen Claviers* wird die Funktionalität des Instruments zumeist noch nicht überführt in ein dialogisches Modell zweier miteinander sprechender Partner. In der Prosa hingegen ist das *treue Clavier* häufig personifiziert und explizit als Freund angesprochen, es fungiert als Adressat von Klage und Geständnis. Die Ich-Figur spielt dem Klavier ihre Empfindungen ein, und sie erhält sie von ihm zurück: Das Echo bringt Trost und Labsal. Gemeinsam ist all den Szenen des *treuen Claviers* die stereotype, als dialogisch

imaginierte Situation mit dem *Freund Klavier* – die Szenerie ist homo-erotisch markiert, denn das Instrument spiegelt auch das Geschlecht des Spielers, und sie ist als Ort der Zuflucht dargestellt, welcher den Zutritt oder die Präsenz anderer Figuren ausschließt.

In der Empfindsamkeit aber konstituiert das Klavier gerade den Ort der Geselligkeit, die normierte »*Verschmelzung der Seelen*« (Carl Dahlhaus). Von dieser Konvention der geselligen Rührung setzt sich der literarische Topos des *treuen Claviers* entschieden ab. Ruth E. Müller begreift ihn, da er also die Absonderung von der empfindsamen Gemeinschaft ermöglicht, als Vorspurung der Einsamkeit der Romantik.<sup>8</sup> Denn in sämtlichen Szenen des *treuen Claviers* erscheint das Spiel, entgegen den stilisierenden Normierungen des klavierpädagogischen Diskurses, als tatsächlich individueller Gefühlsausdruck. In der hintersten dunkelsten Ecke wird die *Schwermuth ins Klavier ergossen* – eine Formulierung, die dem klavierpädagogischen Verbot, beim Spiel den ganzen Körper zu bewegen oder auch nur mit dem Kopf zu nicken, kraß entgegensteht.

Anders präsentiert sich eine Klavierszene aus Goethes »Werther« (1774):

»Sie fühlt was ich dulde. Heute ist mir ihr Blick tief durchs Herz gedrungen. Ich fand sie allein; ich sagte nichts und sie sah mich an. Und ich sah nicht mehr in ihr die liebliche Schönheit, nicht mehr das Leuchten des trefflichen Geistes, das war alles vor meinen Augen verschwunden. Ein weit herrlicherer Blick wirkte auf mich, voll Ausdruck des innigsten Anteils, des süssesten Mitleidens. Warum durfte ich mich nicht ihr zu Füßen werfen? Warum durfte ich nicht an ihrem Halse mit tausend Küssen antworten? Sie nahm ihre Zuflucht zum Klavier und hauchte mit süßser leiser Stimme harmonische Laute zu ihrem Spiele. Nie habe ich ihre Lippen so reizend gesehn; es war, als wenn sie sich lechzend öffneten, jene süßen Töne in sich zu schlürfen, die aus dem Instrument hervorquollen, und nur der heimliche Widerschall aus dem reinen Munde zurückklänge – Ja, wenn ich Dir das so sagen könnte! – Ich widerstand nicht länger, neigte mich und schwur: nie will ich es wagen, einen Kuss euch aufzudrücken, Lippen! auf denen die Geister des Himmels schweben – Und doch – ich will! – Ha! siehst Du, das steht wie eine Scheidewand vor meiner Seele – diese Seligkeit – und dann untergegangen, diese Sünde abzubüssen – Sünde?« (Brief vom 24. November, 2. Buch)<sup>9</sup>

Die »*Zuflucht zum Klavier*« zitiert hier das Instrument als Refugium der Innerlichkeit, als welches es im Topos des *treuen Claviers* fungiert. Doch die Klavierspielerin befindet sich nicht allein im Raum, und es ist gerade die Präsenz des anderen, die ihre Zuflucht zum Klavier initiiert. Die Zweierszene des *treuen Claviers* wird hier von einem Dritten inszeniert, der den Dialog zwischen der



Spielerin und dem Instrument für sich, für sein Begehren beansprucht. Damit betrifft das dialogische Moment nicht mehr das Verhältnis zwischen Spieler und Instrument (d. h. zwischen Lotte und dem Klavier), sondern die Töne fungieren als Mitteilung für die dritte anwesende Figur (Werther). Zudem wird in dieser Szene das Spieler-Instrumenten-Verhältnis hinsichtlich der Tonschöpfung umgekehrt: Nicht Lotte, sondern das Klavier erscheint als Erzeuger der Musik: »(...) es war, als wenn (...) nur der heimliche Widerschall aus dem reinen Munde zurückklänge.«

Damit verbunden ist eine weitere Verkehrung, die das Verhältnis von Instrumententon und Stimme betrifft: Die Singstimme, im Kanon der Musik-Diskurse generell als *Urquell der Musik* festgeschrieben, geht dem Instrumententon im Sinne eines Originals immer voraus. Diese Stimme gilt es auch im Klavierspiel nachzuahmen: Als Mimesis der Stufenlosigkeit der Singstimme konzentrieren sich die spieltechnischen Bemühungen darauf, die Zwischenräume der Tastenanordnung zu überwinden. In der Werther-Szene jedoch nimmt die Singstimme die Position des Echos ein, d. h. sie wird erst durch den Instrumententon hergestellt.

Diese Verkehrung von Topoi des klavierpädagogischen Diskurses – die Spielerin in der Funktion des Echos, die Positionierung der Singstimme als Nachträglichkeit – ermöglicht es dem Autor, die diskursive Regelung des Spieler-Körpers, an der die Klavierpädagogen unermüdlich arbeiten, außer Kraft zu setzen: Die Rede ist von den Füßen und vom Halse der Spielerin, und die Beschreibung der Stimme als Echo erfolgt in Goethes Text über die Lippen und den Mund Lottes, über jenen körperlichen Ausdruck also, den die Klavierpädagogik mittels verschiedener aufeinanderfolgender Mechanisierungskonzepte zu kodifizieren trachtet.

Seit Beginn des Klavierbooms im 18. Jahrhundert waren es vor allem Frauen, die dieses Instrument spielten. Das Interesse des pädagogischen Diskurses richtete sich dementsprechend insbesondere am weiblichen Spielerkörper aus, auch wenn dies die klavierpädagogischen Schriften um 1800 kaum explizit machen. Die unterschiedlichen Techniken, die im 19. Jahrhundert vor allem die Fingerfertigkeit des Spiels favorisieren, regulieren allesamt die Ökonomie des (Frauen)Körpers und sorgen in bannender Weise für dessen Ausschluß. Den weitreichenden Nutzen dieser Regulativa bringt eine Studie zur »Frau in Handel und Gewerbe« 1895 auf den Punkt:

»Eine Art Typus ist heute auch bereits die Maschinenschreiberin geworden (...) Es wird überraschen, hier einen praktischen Nutzen der zur wahren Landplage gewordenen Ausbildung junger Mädchen im Klavierspiel zu fin-

den: die hierbei gewonnene Fertigkeit ist für die Handhabung der Schreibmaschine sehr wertvoll.«<sup>10</sup>

Wäre die Werther-Szene als diskursive Vorgabe für Körper-Konzepte im Klavierunterricht verbindlich gewesen, so hätte es die Klaviervirtuosin wohl nicht zur Tippse gebracht. Denn Goethes Konstruktion der Stimme als Widerschall der Klaviertöne schafft Raum für eine imaginierte Sexualisierung des Frauenkörpers: Lottes Lippen öffnen sich *lehzend*, sie *schlüpfen* die Töne in sich. Doch im Schutze der Echo-Konstruktion – Lotte lechzt und schlürft ja nicht von sich aus, sondern gibt eben nur die Töne des Klaviers wieder – bleibt ihr lechzender, schlürfender Mund *rein*. Nicht das Instrument ist hier der Spiegel der Spielerseele, sondern die Frau ist der Spiegel des Klaviers, hinter dem sich der Briefautor Werther als indirekter Spieler verbirgt. So verkehrt Goethe das Prinzip des Echos und das Prinzip der Imitation der Singstimme, um das in die literarische Sprache zurückzuholen, was der klavierpädagogische Diskurs verhindert: den Körper als Einschreibesystem für erotischen Ausdruck und Empfindung, das Klavier als Medium einer Liebesszene.

Doch der Werther-Brief mündet, so lieblich und leicht er auch beginnt, in eine Aporie: »(...) nie will ich es wagen, einen Kuß euch aufzudrücken, Lippen! (...) Und doch – ich will – Ha! siehst Du, das steht wie eine Scheidewand vor meiner Seele.« Von geselliger oder zweisamer Rührung ist zum Schluß des Briefes keine Rede, das Klavierspiel hat nicht getröstet, sondern im Gegenteil in eine unauflösbare, verzweifelte Situation geführt, und zwar gerade über jene Sprachfiguren, die die klavierpädagogischen Topoi subvertieren.

Daraus resultiert eine entscheidende Differenz zwischen dem literarischen und musikpädagogischen Klavierdiskurs: letzterer dient dazu, die Empfindung diskursiv festzulegen, sie zu reglementieren und zu kontrollieren, mit anderen Worten: sie in den Griff zu bekommen. Die Werther-Szene jedoch endet genau im Gegenteil: Der Versuch, aus der Seele zu sprechen, scheitert. Vielmehr wird diese erschüttert und ist letztlich unfähig, sich auszudrücken, denn die Aporie ist hier Ausdruck eines verbotenen Begehrens.<sup>11</sup> Damit steht die Szene auch im Gegensatz zum *treuen Clavier*, wo die Empfindung stereotyp ruhiggestellt wird im Trost, den das Klavierspiel der aufgewühlten Seele spendet.

## Das 19. Jahrhundert: Mechanisierung und Vergeistigung

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird das Clavichord durch das Hammerklavier (Pianoforte) abgelöst. Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Instrumenten betrifft die Mechanik, mit der die Saite zum Klingen

gebracht wird: Beim Clavichord brachte ein Metallstift, der am hinteren Tastenende angebracht war, die Saite zum Klingen. Die Verbindung zwischen Tastendruck und Tonerzeugung war daher sehr viel unmittelbarer und dauerhafter als beim Hammerklavier, bei dem das Moment der Tonerzeugung auf jenen Sekundenbruchteil reduziert ist, in dem der Hammer die Saite berührt und sofort wieder zurückfällt. Die neue Mechanik des Hammerklaviers führte somit zwangsläufig zu einer anderen taktilen Behandlung des Instruments, welche wiederum neue klavierpädagogische Konzepte nach sich zog. Der Anschlag beim Clavichord war, durch die direkte Verbindung zum Finger, sehr modulationsfähig; so konnten die Töne beispielsweise durch leichte Vibration des Fingers bzw. des Armes *gewogen* werden. Und es war eben dieser Raum und Moment der Modulation, in dem sich die Beseelung des Instruments zu vollziehen hatte. Die neue Mechanik des Hammerklaviers hingegen, dessen Dämpfungssystem erst schrittweise im 19. Jahrhundert entwickelt wird, erfordert eine neue Anschlagtechnik, die die Modulation des Clavichords bzw. das Konzept der Beseelung ersetzt. Gefragt ist jetzt in erster Linie Fingerarbeit: Der Anschlag benötigt gegenüber dem Clavichord mehr Kraft, zudem muß er beschleunigt und generell perfektioniert werden.

Im Zuge dieser neuen Entwicklung kommt es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Siegeszug des sogenannten *Systems Logier*<sup>12</sup>. Der deutsche Musikpädagoge Johann Bernhard Logier (1777–1846) erfindet den *Chiroplasten*, einen Schraubstock für die klavierspielende Hand: Sowohl die einzelnen Finger als auch das Handgelenk werden dabei in eine über der Klaviatur angebrachte Leisten-Apparatur eingespannt, sodaß sie sich nur noch in der Waagrechten bewegen können. Damit zielt diese Apparatur auf eine vollständige Automatisierung und Mechanisierung des Spiels hin und verunmöglicht, abgesehen von Fingern und Handgelenk, die körperliche Teilhabe am Spiel. Logier setzt den Chiroplasten zum Kollektivunterricht ein: Ohne jegliche Berücksichtigung der individuellen Dispositionen erhalten die Klavierschülerinnen und -schüler gemeinsamen Unterricht in Sälen, die mit mehreren Instrumenten bestückt sind. Das System Logier breitet sich rasant aus; 1814 läßt Logier seinen Chiroplasten patentieren, er gründet verschiedene Schulen in Irland, in England haben *Chiroplast Clubs* und *Chiroplast Halls* Konjunktur, und in Preußen gibt es um 1840 vierzig Musiklehrerseminare, die nach der Methode Logier unterrichten. Hinzu kommen Logier-Schulen in Skandinavien, in Warschau, Prag, New York und Calcutta. Ausschlaggebend für die methodische Gegenbewegung, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts nach Logiers Tod 1846 in der Klavierpädagogik einsetzt, wird die Kritik an der Auswirkung der Logier-Schule auf das Gehör: Gefordert

wird nun das Vermögen der *inneren musikalischen Vorstellungskraft*. Als neues Produkt kommt die *abstrakte Klaviatur* auf den Markt, auf Leinwand aufgezeichnete Klaviaturen, d. h. zur Schrift gewordene Klaviere, auf welchen die Schüler ihre Finger bewegen und anhand derer sie die Grammatik der Musik, die Tonleiterskalen und die Akkordlehre einstudieren, um das Gelernte dann anschließend auf dem Klavier anzuwenden. Auf der Basis dieser Methode bildet sich ein neues Paradigma der Klavierpädagogik: Anstelle der mechanischen Fingerfertigkeit ist jetzt das musikalische Vorstellungsvermögen gefragt. Grundlage dafür wird die »Allgemeine Musiklehre« des Komponisten und Musikprofessors Adolph Bernhard Marx, die betreffend des Klaviers folgendes festhält:

»Das Piano steht nämlich den Streich- und Blasinstrumenten durchaus nach an Innerlichkeit und Kraft des Klanges, an der Fähigkeit, einen Ton lange und gleich stark oder gar anwachsend zu halten, zwei und mehr Töne ineinander schmelzen zu lassen (...) es giebt dem Ohr nicht die volle Sättigung, seine Melodieführung ist im Vergleich mit der auf Blas- oder Streichinstrumenten gewissermaßen farblos (...) Aber ebendeshalb regt das Klavier mehr den innern schöpferischen Sinn des Hörers und Spielers an, zu ergänzen, farbig und vollsinnlich auszuführen, was durch seine Mittel nur unvollkommen angedeutet wird; dadurch weckt und nährt es die Phantasie und findet durch sie einen geistigen Weg in unser Herz.«<sup>13</sup>

Mit diesem Konzept der geistigen Vervollständigung, des geistigen Supplements soll der Mangel des Instruments getilgt werden. Die entsprechende Formung des inneren musikalischen Bewußtseins und Vorstellungsvermögens wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum gültigen Dispositiv des Klavierspiels. Nicht mehr das Spielen an und für sich wird problematisiert; vielmehr wird das Instrument selbst zum Medium der geistigen Erkenntnis der wahren Musik. Klavierspielen ist fortan eine Sache des Geistes. Der Körper wird damit endgültig aus dem diskursiven Regulativ entlassen. Stattdessen tritt der akademische Diskurs auf den Plan, um das neue Paradigma der geistigen Vorstellung von Musik zu kodifizieren.

## Das Klavier in Thomas Manns »Doktor Faustus«

In Thomas Manns Roman »Doktor Faustus« (1947), der fiktiven Künstlerbiographie des deutschen Komponisten Adrian Leverkühn, räsoniert Leverkühns Musiklehrer Wendell Kretzschmar folgendermaßen über das Klavier:

»Einem so dezidierten Instrumental-Musiker wie Berlioz, sagte er [Kretzschmar], sei es nicht zu verdenken, daß er schlecht auf ein Instrument zu sprechen gewesen sei, das



den Ton weder aushalten noch an- und abschwollen lassen könne und es bei der Wiedergabe von Orchestermusik so bitter fehlen lasse. Durch Abstraktion ebne es alles ein (...) Und doch bedeute diese Abstraktheit auch wieder einen hohen Adel, – den Adel der Musik selbst bedeute sie, der in ihrer Geistigkeit bestehe, und wer dem Klavier lausche (...), der höre und sehe die Musik gleichsam ohne sinnliches Medium, oder durch das Minimum eines solchen, in geistiger Reinheit. (...) Das Klavier sei, recht gesehen, der direkte und souveräne Repräsentant der Musik selbst in ihrer Geistigkeit, und darum müsse man es erlernen.«<sup>14</sup>

Dieser Passus, der wie von Adolph Bernhard Marx abgeschrieben scheint, wiederholt dessen Dispositiv aufs Genaueste: die Beschreibung des Instrumentenmangels, dessen Kompensation durch den geistigen Effort, das Instrument als Repräsentant der Musik selbst ... Demnach wird dieses Konzept des Klaviers als Medium des musikalischen Geistes – eine Musikauffassung, die das wahrhaft Musikalische im unerreichbaren Rein-Geistigen lokalisiert – noch ein Jahrhundert später unverändert von der Literatur fortgeschrieben.<sup>15</sup>

Eine weitere Klavier-Szene aus dem ›Doktor Faustus‹ zeigt den Protagonisten Adrian Leverkühn in einem Bordell – wohin er allerdings unbeabsichtigt gelangt ist, hat er doch nur einen Führer gebeten, ihn in ein Gasthaus zu bringen:

»Hat mich der Kerl (...) in eine Schlupfbude geführt! Ich stand und verbarg meine Affecten, sehe mir gegenüber ein offen Klavier, einen Freund, gehe über den Teppich drauf los und schlage im Stehen zwei, drei Akkorde an, weiß noch, was es war, weil mir das Klangphänomen gerade im Sinne lag. Modulation von H- nach C-Dur, aufhellender Halbton-Abstand wie im Gebet des Eremiten im Freischütz-Finale, bei dem Eintritt von Pauke, Trompeten und Oboen auf dem Quartsextakkord von C. Weiss es im Nachher, wußte es aber damals nicht, sondern schlug eben nur an. Neben mich stellt sich eine Bräunliche, in spanischem Jäckchen, Esmeralda, die streichelt mir mit dem Arm die Wange. Kehrt mich um, stoß mit dem Knie die Sitzbank beiseite und schlage mich über den Teppich zurück durch die Lusthölle, (...) hinab auf die Straße, ohne das Messinggeländer nur anzufassen.«<sup>16</sup>

Das Instrument fungiert wie im Topos des treuen Klaviers als Freund – hier allerdings nicht in der privaten Stube, sondern inmitten der Bordell-Intimität. Die Klangfigur des Spiels wird im nachhinein mit dem Gebet des Freischütz-Finales verglichen. In diesem Gebet spricht der Eremit den Freischütz-Protagonisten Otakar von seinen Sünden frei – also eine in der Roman-Szene musikalisch-kodierte Entschuldungs-Figur, die durch die unbewußte (Re-)Produktion (»Weiß es im Nachher, wußte es aber damals nicht«) in ihrem Stellen-

wert noch gesteigert wird. Ganz im Gegensatz zu der Werther-Szene, in der sich über das Klavier eine Begehrenssprache konstituiert, stellt hier das Klavier als Medium des musikalischen Geistes den Ausschluß des Begehrens her, den Ausschluß der Lust, des Körpers, der Sexualität – eine Unvereinbarkeit, die in der konstellativen Fügung der Szene sowie auch in der Gesamtanlage des Romans perfekt vollzogen ist (nach dem Pakt mit dem Teufel, der ihm die künstlerische Inspiration verheißt – vollzogen durch den Beischlaf mit einer Prostituierten, die ihn mit Syphilis tödlich ansteckt – muß sich Adrian verpflichten, bis zu seinem Tod keinen Menschen mehr zu lieben). Derart reproduziert auch diese Szene den Kunst-Diskurs des 19. Jahrhunderts, hier hinsichtlich dessen Ausgrenzung des Körpers aus der als rein geistig kodifizierten Kunstproduktion.

Eine ganz andere literarische Darstellung dieses Diskurses präsentiert z. B. Elfriede Jelinek in ihrem Roman ›Die Klavierspielerin‹ (1983) und in der Tragödie der ›Clara S.‹ (1981) – Texte, in denen die Autorin das Paradigma der Vergeistigung als Weg zur Erkenntnis radikal dekonstruiert hinsichtlich der damit verbundenen psychosexuellen Deformationen.

## Ingeborg Bachmann

In Ingeborg Bachmanns Roman ›Malina‹ (1971) gibt es eine Klavierszene, in der das Klavier nicht einfach als Gegenstand der literarischen Rede oder Szenerie auftritt, sondern als poetologisiertes Objekt. Die Ich-Erzählerin des Romans ist einer Welt der Märchen, der Mythen, der Erinnerung und der Erlösungshoffnung verhaftet; ihre Erzählweise ist heterogen, brüchig und affektiv. Demgegenüber besetzt ihr alter ego Malina die rationale Redeposition. Laut Bachmann ist der Roman angelegt auf die Gewinnung der Figur Malina,<sup>17</sup> d. h. auf die Gewinnung der etablierten, männlich gekennzeichneten Erzählposition; wie Sigrid Weigel verschiedenorts ausgeführt hat, stellt der Text dar, was dieser Etablierung vorausgeht, nämlich die Verdrängung des Anderen, d. h. die Verdrängung der heterogenen, weiblich gekennzeichneten Stimme.<sup>18</sup> Am Schluß des Romans verschwindet die erzählende weibliche Ich-Figur in der Wand. Die letzten Sätze des Romans werden von Malina gesprochen, der damit die Position des aus dieser Verdrängungsgeschichte hervorgegangenen Erzählers einnimmt. Die Klavierszene spielt gegen Schluß des Romans. Die Ich-Figur und Malina sind bei Bekannten eingeladen, sie befinden sich allein in einem Raum, in dem ein Flügel steht:

»Malina und ich sind eingeladen bei den Gebauers, aber wir reden nicht mehr mit den anderen, die im Salon herumstehen, trinken und in die hitzigen Gespräche gekommen sind, sondern finden uns plötzlich allein in dem Zim-

mer, in dem der Bechsteinflügel steht, auf dem Barbara übt, wenn wir nicht da sind. Mir fällt ein, was Malina zum erstenmal für mich gespielt hat, ehe wir anfangen, miteinander wirklich zu reden, und ich möchte ihn bitten, es noch einmal für mich zu tun. Aber dann gehe ich selber zum Flügel und fange ungeschickt an, ein paar Töne zusammensuchen, im Stehen.



Malina rührt sich nicht, zumindest tut er, als sähe er sich die Bilder an, ein Porträt von Kokoschka, das Barbaras Großmutter zeigen soll, ein paar Zeichnungen von Swoboda, die zwei kleinen Plastiken von Wanschura, die er längst kennt.



Malina dreht sich nun doch um, kommt zu mir, drängt mich weg und setzt sich auf den Hocker. Ich stelle mich wieder hinter ihn, wie damals. Er spielt wirklich und spricht halb und singt halb und nur hörbar für mich:



Die Noten sind der Partitur von Arnold Schönbergs ›Pierrot lunaire‹ (1911) entnommen. Für den Leser mag die optische Wiedergabe der Notenschrift zunächst, im Sinne einer im Vergleich zum Wort unmittelbarer Illustration, den eigentlichen Klang vorstellen. Derart fände das Unvermögen, Musik in und durch die Sprache selbst auszudrücken, im Zugriff auf das musikalische Aufschreibesystem gewissermaßen sein Eingeständnis. Jetzt aber wäre die innere Vorstellungskraft der Leserin gefordert, diesmal nicht den Mangel des Instrumentes, sondern den Mangel der Notenschrift zu ergänzen. Denn die schriftliche Aufzeichnung legt zwar Tonhöhe und Tondauer fest, nicht aber den Klang an sich. Ginge es also darum, den Tönen, von denen im Text die Rede ist, nahe zu kommen, so wären die Noten lediglich eine Hilfskonstruktion, ein Wegweiser zum eigentlichen Klang. Da also auch die Notenschrift selbst den Mangel der literarischen Rede nicht restlos auszugleichen vermag, bliebe eine solche Verwendung der Notenschrift als literarische Stilfigur m. E. fragwürdig. Hier aber bedeutet die Notenschrift weitaus mehr. Über den Anblick des Flügels erinnert sich die Ich-Figur an die Pierrot-Musik,

und zwar ist es die Musik, die er zum erstenmal für sie gespielt hat, bevor sie wirklich miteinander redeten – d. h. bevor ihre beiden Sprachen sich als verschiedene Sprachen erwiesen haben, bevor die Spaltung zwischen einer Sprache des Affekts und einer Sprache der Vernunft erfolgte – eine Ur-Szene, die den noch nicht differenzierten Sprechweisen vorangeht und die die Ich-Figur hier zu restituieren sucht. Sie spielt, um Malina durch das Spiel ihre Erinnerung mitzuteilen, um ihre Erinnerung mit ihm zu teilen.

Im Gegensatz zu seinem Spiel kommentiert sie das ihrige; wie ihre gesprochene, brüchige, heterogene Rede ist es ungeschickt, sie muß die Töne zusammensuchen, und wie in ihrer Erzählsprache ist auch ihr Klavierspiel unterbrochen, sie setzt zweimal an. Die Art und Weise seines Spiels wird von der Ich-Figur nicht kommentiert, doch das Notenschriftbild der von ihm gespielten Takte weist eine bislang unbeachtete, entscheidende Differenz zu den Noten ihres Spiels auf, die die Lektüre der Szene als »Utopie einer Versöhnung«<sup>20</sup> m. E. in Frage stellt: Sie sind nämlich gemäß der Schönberg-Partitur mit Text (aus dem Gedicht-Zyklus ›Pierrot lunaire‹ von Albert Giraud, 1884) sowie mit Vortrags- und Rhythmusangaben versehen. D. h. Malinas Spiel ist einwandfrei und vollständig, und vor allem: Er bringt es zum Abschluß. Sie spielt die Eröffnungstakte der 21. und letzten Pierrot-Nummer ›O alter Duft‹ (Takt 1–3) und setzt nochmals ein in der Mitte des Stücks (Takt 14–18). Malina seinerseits schließt mit Takt 19 direkt an ihr Spiel an – so wie er am Ende des Romans an ihre Sprechweise anschließt und ihre Erzählposition übernimmt. Dieses an die Stelle treten ihrer Position ist in der Klavierszene auch leiblich veranschaulicht: Bevor Malina zu spielen anfängt, drängt er die Ich-Figur vom Hocker und setzt sich auf ihren Platz – eine Verdrängung ihres stockenden Spiels, welches er korrekt zu Ende bringt. Derart führt die Klavierszene zwei Spielweisen vor, die sich mit den Sprechweisen der jeweiligen Figuren decken. Die Notenschrift fungiert somit als Aufschreibesystem, in das die Dispositionen der Figuren sowie ihr Verhältnis zueinander eingeschrieben sind, und wird dadurch zu einer poetologischen Bedeutungsfigur.

Bei Goethe ist das Klavier ein Mittel, um den Gesang der Spielerin bzw. ihre Lippen zu beschreiben; bei Thomas Mann wird die musikalische Bedeutung des Instruments reflektiert, das als Ort des Geistig-Reinen erscheint und das Begehren ausschließt; bei Jelinek ist das Klavier – im Zeichen der Kritik am Kunst-Diskurs – eine körpertötende Maschine. All dies sind Literarisierungen des Klaviers, die sich als Subversion oder Affirmation des klavierpädagogischen Diskurses diskutieren lassen.

Bei Ingeborg Bachmann hingegen ist das Klavier voll und ganz in das poetologische Konzept des Gesamtromans, in die Dialektik von Erzählen und Erinnern ein-

gebunden. Insofern ist die Klavierszene Bachmanns ein Beispiel dafür, daß das Klavier auch jenseits einer Rede über Musik auftreten kann, daß seine poetologische Dimension nicht auf einen außerliterarischen Musik-Diskurs referiert, sondern daß es selbst zur *literarischen Figur* wird.

- 1 Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen über das Klavier als diskursives Dispositiv Wolfgang Scherers diskursanalytische Studie: Klavierspiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München 1989.
- 2 Vgl. Scherer, a. a. O., S. 40.
- 3 Daniel Gottlob Türk: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, 1789; zit. n. Scherer, a. a. O., S. 55.
- 4 Georg Friedrich Wolf: Unterricht im Klavierspielen, 1783; zit. n. Scherer, a. a. O., S. 54.
- 5 Vgl. zum Stellenwert der *Verstellung* im 18. Jahrhundert Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992; vgl. auch Diderots Essay »Paradox über den Schauspieler« (1773), in dem der Schauspieler analog zu dem Klavierspieler dazu angehalten wird, nichts zu empfinden.
- 6 Vgl. Ruth E. Müller: Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert. Stuttgart 1989, S. 107–110.
- 7 Zit. n. Müller, a. a. O., S. 107 ff.
- 8 Ebda, S. 110.
- 9 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Stuttgart 1948, S. 103.
- 10 J. Meyer/J. Silbermann: Die Frau in Handel und Gewerbe. Berlin 1895, S. 264.
- 11 Der Versuch, dieses Begehren durch die Musik zur Sprache zu bringen, mag auch als Vorläufer des Unsagbarkeitstopos der Romantik betrachtet werden. Dieser beruht auf der Auffassung, daß Musik auszudrücken vermöge, was in Worten nicht darstellbar ist. Diese Auffassung wurde, wie es mittlerweile verschiedene Studien nachweisen, wesentlich durch die Literatur begründet. Siehe dazu z. B. Ruth E. Müller, a. a. O., und Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.
- 12 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Scherer, a. a. O., S. 118 ff.
- 13 Adolph Bernhard Marx: Allgemeine Musiklehre. Leipzig 1937, S. 401. H. v. m.
- 14 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main 1990, S. 85. H. v. m.
- 15 Vgl. zur Diskussion über die musikästhetische Situierung von Thomas Mann und Adorno den Abschnitt aus »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans« (1949), in dem Thomas Mann berichtet, daß er Adorno die oben zitierte Klavier-Passage vorgelesen habe (in: Thomas Mann: Reden und Aufsätze 3. 1974, S. 175). Vgl. dazu die mit dieser Passage übereinstimmenden Äußerungen von Adorno über das Klavier in dem Essay »Zur Musikpädagogik« (in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften 14. S. 108–126).
- 16 Thomas Mann: Doktor Faustus, a. a. O., S. 192.
- 17 Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München 1983, S. 95.
- 18 Siehe z. B. Sigrid Weigel: Zur Polyphonie des Anderen – Traumatisierung und Begehren in Ingeborg Bachmanns imaginärer Autobiographie »Malina«. In: Sigrid Weigel: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 232–263.
- 19 Ingeborg Bachmann: Malina. Werke III. Hrsgg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978, S. 319.
- 20 Vgl. Gudrun Kohn-Waechter: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns »Malina«. Stuttgart 1992, S. 103.

**Corina Caduff**, Dr. phil., geboren 1965. Assistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Publikationen u. a. zu Elfriede Jelinek, Christian Dietrich Grabbe, Charlotte Birch-Pfeiffer, Ingeborg Bachmann, Peter-Paul Zahl.

Forschungsschwerpunkte: Musik und Literatur, Geschlechterdifferenz, Diskursgeschichte des Fremden. Arbeitet zur Zeit an einem Forschungsprojekt über Musik bei Ingeborg Bachmann.