



Universiteit Utrecht

Der Zwang und die Kunst des Scheiterns

Zur Rolle der Musik in Thomas Bernhards *Der Untergeher*
und Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*

Universität Utrecht

Bachelorarbeit

Kurs Code: DU3V14001

Leitung: Dr. Charis Goer

Vorgelegt von:

Ward Bruning (3977366)

Einsteindreef 69

3562XT Utrecht

+31622237501

n.e.bruning@students.uu.nl

Abgabedatum: 13.07.2018

Wörterzahl: 10888

Inhalt

I	Einleitung	3
II	Wissenschaftlicher Hintergrund	4
	II.i Theoretische Grundlagen	4
	II.ii Der Geniebegriff in der Ästhetik	6
	II.iii Inhalt der Romane	9
	II.iv Stand der Forschung	10
	II.v Erste Deutung	12
III	Eigene Analyse der Romane	13
	III.i Verhältnis zur Gesellschaft	13
	III.ii Liebesbeziehungen und Gestaltung der Sexualität	16
	III.iii Die Emotionalität	18
	III.iv Der Geniebegriff	20
IV	Fazit	22
V	Literaturverzeichnis	25

I Einleitung

In der Vergangenheit haben verschiedene Schriftsteller und Philosophen sich schon ausführlich Gedanken über das Verhältnis zwischen Literatur und Musik gemacht. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist das Forschungsfeld jedoch wieder in Vergessenheit geraten. Erst seit einigen Jahrzehnten gibt es innerhalb der Literaturwissenschaft neue Aufmerksamkeit für den Bereich und die Forschung nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Musik ist erneut eröffnet worden. Das deutsche Sprachgebiet spielt eine wichtige Rolle in der komparatistischen Intermedialitätsforschung, weswegen die deutschsprachige Literatur auch schon zum Teil untersucht worden ist. Verschiedene Autoren sind bekannt wegen ihrer Aufnahme von Musik in ihre Literatur, darunter Romantiker wie E.T.A. Hoffmann und Eichendorff, Modernisten wie Schnitzler und Mann und spätere österreichische Autoren wie Bachmann, Jelinek und Bernhard. In dieser Bachelorarbeit wird die Rolle der Musik in zwei österreichischen Romanen analysiert und verglichen. Der erste Roman ist *Der Untergeher* (1983) von Thomas Bernhard, der zweite Roman ist *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek.¹

Viele Wissenschaftler haben sich schon mit diesen Romanen beschäftigt, weswegen eine große Menge an Sekundärliteratur zu den einzelnen Romanen verfügbar ist. Jedoch ist es auffällig, dass die Romane noch niemals explizit miteinander verglichen worden sind. Hier ergibt sich demzufolge eine Lücke in der wissenschaftlichen Forschung. Das ist umso bemerkenswerter, da die Romane einen ähnlichen historischen Entstehungshintergrund haben. Die Romane sind 1983 von österreichischen Autoren verfasst worden, spielen beide in Wien und vor allem sind die Hauptfiguren beider Romane klassische Klavierspieler. Aufgrund der erwähnten Lücke ist es interessant, das Verhältnis der Romane zu erforschen. Diese Arbeit stellt sich zum Ziel, die Rolle der Musik und des Musikertums in den beiden Romanen zu vergleichen. Voraussichtlich wird in beiden Romanen sichtbar, wie lebenszerstörend die Musik sein kann. Alle Hauptfiguren leiden unter dem Musikertum. Sie versuchen die musikalische Perfektion zu erreichen, aber den meisten gelingt das nicht. Deswegen bleibt das Leben für sie unvollendet. Diese Hypothese wird jedoch im Laufe der Forschung noch nuancierter herauszutreten.

Die Beantwortung dieser zentralen Frage wird in zwei Kapitel untergegliedert. Die Arbeit wird anfangen mit einem Kapitel zum wissenschaftlichen Hintergrund. Zuerst werden die theoretischen Grundlagen des Forschungsbereiches Literatur und Musik betrachtet. Grundlegend ist das Modell von Steven Paul Scher, womit er das Forschungsfeld der Literatur und Musik erneuert.² Dieses Modell ist bis in die Gegenwart paradigmatisch und deswegen eine wichtige Stütze für die Methodik dieser Bachelorarbeit. Danach wird die Debatte um den Geniebegriff in der Ästhetik beleuchtet. Der Geniebegriff wird in der Analyse der Romane im Zentrum stehen, weshalb ein Verständnis des Begriffes überhaupt erforderlich ist. Nach der Auseinandersetzung mit der Literaturtheorie wird einen Überblick über den bisherigen Stand der Forschung zu den zwei Romanen gegeben. Schon existierende Interpretationen der Romane werden erwähnt und teilweise ausführlicher dargelegt. Anhand der Sekundärliteratur wird eine erste Deutung der Romane gegeben. Diese Deutung stützt sich rein auf die Sekundärliteratur und wird als Muster für die Analyse verwendet, der sich das nächste Kapitel widmet.

¹ Thomas Bernhard, *Der Untergeher* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983) und Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin* (Rowohlt Verlag, Reinbek 1988, Originalausgabe: 1983).

² Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984).

Im zweiten Kapitel wird die erste Deutung überprüft und nuanciert. Die Analyse ist in vier Teile untergegliedert: Zuerst werden die Verhältnisse der Hauptfiguren zur Gesellschaft und zu anderen Menschen angesprochen, zweitens werden die Liebesbeziehungen und die Gestaltung der Sexualität der Hauptfiguren erforscht, drittens werden die jeweiligen Umgangsweisen mit eigenen Emotionen erläutert und zum Schluss werden die in den Romanen dargelegten Geniebegriffe in den Fokus genommen. Diese Teilaspekte ermöglichen eine systematische Analyse der Figuren. Die ersten drei Aspekte zeigen, wie die Figuren als soziale und emotionale Wesen dargestellt werden. Ein Verstehen der Sozialität und Emotionalität wird verdeutlichen, wie die Musik das Leben der Hauptfiguren beeinflusst hat. Sobald deutlich ist, wie die Hauptfiguren im Alltag von der Musik beeinflusst worden sind, kann, anhand des vierten Aspektes, geschaut werden, wie das Musikertum selbst in den Figuren Gestalt annimmt. Der Geniebegriff der Hauptfiguren umfasst die musikalische Tätigkeit der Hauptfiguren und geht deswegen bis auf den Grund des Einflusses der Musik im Leben der Hauptfiguren.

Im Fazit wird die erste Deutung der Romane überprüft und eine eigene Interpretation dargestellt. Anhand dieser Interpretation kann ein Vergleich zwischen der Rolle der Musik in *Der Untergeher* und *Die Klavierspielerin* aufgestellt werden. Dieser Vergleich wird eine Antwort auf die Hauptfrage bilden.

II Wissenschaftlicher Hintergrund

Das erste Kapitel wird sich mit dem wissenschaftlichen Hintergrund dieser Arbeit befassen. Es wird mit einer Auseinandersetzung über die literaturtheoretischen Grundlagen angefangen, die eine Einbettung dieser Arbeit in das Forschungsgebiet Literatur und Musik ermöglicht. Diese Auseinandersetzung umfasst zuerst eine Darlegung des Modells von Scher. Das Modell von Scher ist von Werner Wolf erweitert worden mit der Unterscheidung zwischen Thematisierung und Imitation der Musik in der Literatur. Diese Unterscheidung wird als Ergänzung zum Modell von Scher dargelegt. Nach den theoretischen Grundlagen wird ein Überblick über die Debatte um den Geniebegriff in der Ästhetik dargelegt. Aus dem ästhetischen Diskurs werden zwei Strömungen bezüglich des Geniebegriffes destilliert, die bei der Analyse des Geniebegriffes in den Romanen von großer Hilfe sein werden und deswegen erläutert werden müssen. Danach wird der bisherige Stand der Forschung bezüglich der zwei Romane resümiert. In diesem Teil des Kapitels wird eine Auswahl an Sekundärliteratur erwähnt und einige für diese Arbeit wichtige Interpretationsansätze der Romane werden näher betrachtet. Zum Schluss wird eine auf die Sekundärliteratur gestützte erste Deutung der Romane geliefert, welche in der Analyse des nächsten Kapitels überprüft wird.

II.i Theoretische Grundlagen

In der Einleitung zum Werk *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (1984) schreibt Steven Paul Scher über die bisherige Geschichte der Forschung nach den Wechselverhältnissen zwischen Literatur und Musik. Sein Fazit ist, dass es, obwohl die Einzeldisziplinen, die Literaturwissenschaft und die Musikwissenschaft, ausführliche Traditionen haben, kaum tiefgehende Forschung zum Verhältnis der beiden Disziplinen gibt. „Wir befinden uns hier in einem von der Komparatistik bis vor kurzem als illegitim betrachteten Grenzgebiet, in einem Niemandsland zwischen [...] der

Literatur- und der Musikwissenschaft.“³ Scher erwähnt auch die logischen Gründe, dass das Gebiet relativ unbetreten ist. Viele Literaturwissenschaftler, so sagt er, haben eine Zuneigung zur Musik, aber vermissen das technische Wissen und Können, um sich auf wissenschaftlicher Ebene mit der Musik zu befassen. Viele Musikwissenschaftler mit einem Interesse für Literatur dahingegen wagen sich auch nicht in das unbekannte Feld der Komparistik und neigen dazu, den Schwerpunkt auf den Ton statt das Wort zu legen.

Scher zielt deswegen darauf, mithilfe eines funktionierenden und systematisierenden Modells das Forschungsgebiet zu eröffnen. Diesem Modell liegen drei Hauptbereiche zugrunde: Literatur in der Musik, Musik und Literatur und Musik in der Literatur. Der erste Bereich umfasst die Erscheinung von Literatur im Medium Musik. Die bekannteste Form ist die Programmmusik, die sich mit einem literarischen Werk verbindet. Beispiele sind *Verklärte Nacht* von Arnold Schönberg, basierend auf dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel, und Franz Liszts *Faust Symphonie*, basierend auf Goethes Werk. Dieser Bereich ist Gegenstand der Musikwissenschaften, da es in den Kunstwerken keinen erforschbaren Text gibt, nur die Musik. Im zweiten Bereich, Musik und Literatur, treten die Medien von Musik und Literatur zusammen auf, beide als einzeln existierende Teile des Kunststückes. Das deutlichste Beispiel ist die Vokalmusik, worin es neben der Musik auch einen gesungenen Text gibt. Obwohl dieser Text natürlich von Literaturwissenschaftlern beforscht werden kann, ist er immer noch unmittelbar mit der Musik verbunden. Deswegen ist es problematisch, weil der musikalisch nicht bewanderte Literaturwissenschaftler einen wichtigen Teil des Kunstwerks nicht verstehen wird und deswegen keine vollständige Interpretation liefern kann. Der dritte Bereich, Musik in der Literatur, ist der einzige, der ausschließlich das Medium der Literatur umfasst und deswegen von Literaturwissenschaftlern untersucht werden kann.

Die Musik tritt in diesem dritten Bereich nur als Einfluss auf, nicht als unabhängiges Medium. Die Breite des Feldes ist jedoch sehr groß. „Innerhalb dieses durchwegs literarischen Bereichs begegnen wir einer so überwältigenden Vielfalt von Berührungspunkten zwischen Literatur und Musik, daß hier nur die wichtigsten andeutungsweise skizziert werden können.“⁴ Obwohl Scher anerkennt, dass es schwierig ist, ein umfassendes System dieses Bereiches zu prägen, formuliert er drei Kategorien, in die er die Berührungspunkte einteilt.

Die erste Kategorie ist, was Scher die Wortmusik nennt. Hier werden die literarischen Mittel, wie Worte, Laute, Rhythmus, Akzent und Tonhöhe, angewendet für das imitieren eines musikalischen Effekts. In der Lyrik gibt es viele Beispiele von Rhythmen und Reim, die eine musikalische Konnotation erzeugen, aber radikaler noch sind die Lautgedichte von zum Beispiel Ernst Jandl und Kurt Schwitters, bei welchen den Text bis zum rein Lautlichen reduziert wird und Denotation meistens fehlt. Die zweite Kategorie ist das Anwenden von musikalischen Form- und Strukturparallelen. Nicht die Sprache an sich, sondern die Form des Textes wird verwendet für die Nachahmung des Musikalischen. Beispiele sind das Imitieren der Musikformen, wie bei Paul Celans *Todesfuge* oder die Sonatenform in Thomas Manns *Tonio Kröger*. Die dritte Kategorie wird von Scher die *verbal music* genannt. Hier werden Textstellen gemeint, worin ein bestimmtes Musikstück, real oder fiktiv, und deren Wirkung dem Zuhörer beschrieben wird. Ein bekanntes Beispiel aus der deutschen Literatur ist *Doktor Faustus* von Thomas Mann, worin zwei Figuren über die Lieder von Schubert reden. Neben diese drei Kategorien erwähnt Scher, dass es viele Aspekte der Wechselwirkung gibt, die

³ Scher, *Literatur und Musik*, S. 9.

⁴ *Ibidem*, S. 12.

nicht in dieses Modell passen, wie zum Beispiel die psychologische Funktion von Musik oder Musikerfiguren in der Literatur.

Kurz gesagt untergliedert Scher also den Bereich der Musik in der Literatur in drei Kategorien. Dieses Modell wird von Werner Wolf ergänzt.⁵ Er versucht mit den Modi *telling* und *showing* eine bessere Untergliederung innerhalb des Bereiches Musik in der Literatur zu prägen. Die Modi unterscheiden sich in der Weise, wie die Musik in der Literatur aufgenommen wird. Der Modus des *tellings* umfasst die Aufnahme der Musik als eine bloß angedeutete, wobei das dominante Medium der Literatur auf die übliche Weise verwendet wird, ohne fremdmediale Äußerungsmittel. Anders gesagt, das *telling* umfasst die Thematisierung eines anderen Mediums, ohne Änderung des dominanten Mediums. Christine Lubkoll untergliedert den Modus des *tellings* anhand verschiedener Thematisierungsweisen. „Die Arten intermedialer Bezugnahmen von Literatur und Musik im Bereich des *tellings* [sind] vielfältig, wobei die Referenzebenen oftmals in Kombination auftreten.“⁶ Sie erläutert drei Beispiele von Thematisierung in ihrem Artikel: das Erscheinen von Musikerfiguren in der Literatur, das Beschreiben von Musikwerken in der Literatur und Notenzitate und musikhistorische Anspielungen. Wie sie im Zitat schon vermerkt, treten diese Thematisierungsweisen oft zusammen auf.

Der Modus des *showings* unterscheidet sich vom *telling*, indem er eine Änderung der Struktur des dominanten Mediums Literatur umfasst, obwohl das dominante Medium unverändert bleibt. Im Kontext der Musik in der Literatur heißt das, dass der Text bestimmte musikalische Merkmale übernimmt, aber seine Textualität nicht ändert. Das *showing* ist also das Imitieren des anderen Mediums. Anhand von Beispielen von u.a. Thomas Mann und Kurt Schwitters illustriert Wolf die Vielfalt an Möglichkeiten der Imitation von Musik und auch Wolf betont die Schwierigkeiten, die eine Systematisierung der Möglichkeiten erbringen: „Anzumerken ist [...], dass die genannten Formen theoretische Abstraktionen sind, die in der Praxis Grenzfälle und Kombinationen untereinander erlauben.“⁷

Diese Arbeit befasst sich mit der Weise, worauf die Musiker und das Musikertum dargestellt werden in den Romanen *Der Untergeher* und *Die Klavierspielerin*. Die Arbeit wird sich den Aspekten der Romane widmen, die sich innerhalb des Modus *telling* befinden. Das heißt, dass die Thematisierung, nicht die Imitation von Musik besprochen wird.⁸

II.ii Der Geniebegriff in der Ästhetik

Die Debatte über den Geniebegriff wird schon seit der Antike geführt unter ästhetischen Philosophen. In der Gegenwart gibt es viele Ansätze zu einer Systematisierung der Geschichte des Geniebegriffes, worunter der Artikel von Eberhard Ortland zum Genie im Lexikon *Ästhetische Grundbegriffe* und der Artikel zum Musikbegriff von Jörg Zimmermann im Band *Musik und Zahl: Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und*

⁵ Vgl. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Rodopi Verlag, Amsterdam 1999), S. 44ff.

⁶ Christine Lubkoll, ‚Musik in Literatur: *Telling*‘, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsgs.), *Handbuch Literatur & Musik* (De Gruyter Verlag, Berlin 2016), S. 81.

⁷ Werner Wolf, ‚Musik in Literatur: *Showing*‘, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsgs.), *Handbuch Literatur & Musik* (De Gruyter Verlag, Berlin 2016), S. 98.

⁸ Zu *Der Untergeher* ist der Aspekt des *showings* vielfältig beforcht worden. Zwei Artikel sind besonders empfehlenswert: Michael P. Olsen, ‚Thomas Bernhard, Glenn Gould, and the Art of the Fugue: Contrapuntal Variations in *Der Untergeher*‘, in: *Modern Austrian Literature* 24:3-4 (1991), S. 73-83; und Liesbeth Voerknecht, ‚Thomas Bernhard und die Musik: *Der Untergeher*‘, in: Joachim Höll und Kai Lührs-Kaiser (Hrsgs.), *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten* (Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 1999), S. 195-206.

Mathematik.⁹ Diese zwei Ansätze werden für die untenstehende kompakte Systematisierung der Geschichte des musikalischen Geniebegriffes benutzt.

In der Antike gab es zwei grundsätzlich verschiedene Ideen über das Genie. Der Inspirationsdoktrin nach, war der Genius „eine dem einzelnen Bürger beigeordnete, mit seiner Geburt ins Dasein tretende und bis zu seinem Tode über ihn wachende, ihn am Leben haltende Schutzgottheit.“¹⁰ Dieser Genius war verantwortlich für viele angeborene und genetische Eigenschaften, dazu auch die Schöpferkraft, und zeigte eine starke Parallele zur gegenwärtigen Idee des Talents. Die künstlerische Schöpfung forderte jedoch weitere Anregung der Götter als nur den Einfluss des Genius. Die Idee war, dass der Mensch von den Göttern inspiriert werden kann, was zur Folge hat, dass der Mensch von einem artistischen Enthusiasmus erfüllt wird. Erst wenn das der Fall ist, ist der Mensch in der Lage, künstlerische Meisterstücke zu schaffen.

Der wichtigste Gegner dieser Inspirationsdoktrin war Aristoteles, der sagte, dass künstlerische Schöpfung lernbar sei.¹¹ Er sagt, dass Kunst das Nachahmen traditioneller oder natürlicher Vorbilder ist, was anhand der Übung und Wiederholung gelernt werden kann. Das würde heißen, jeder Mensch sei in der Lage, künstlerische Meisterstücke zu schaffen, solange die Regeln des guten Schöpfens gelernt und befolgt werden. Dieser Gedanke wird als die Imitationsdoktrin bezeichnet.

Im Denken über die Musik spielt die Imitationsdoktrin von der Antike bis in das 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Sich der Ideenlehre von Platon anschließend, wurde von vielen Antiken Denkern behauptet, dass auch die Musik eine „wahre“ und „scheinbare“ Form habe.¹² Die scheinbare Form der Musik ist dasjenige, was konkret vom Zuhörer mit dem Ohr wahrgenommen wird. Die wahre Form der Musik ist dasjenige, was seelisch gespürt werden kann. Die wahre Form solle, Platon nach, die absolute Idee der transzendentalen Harmonie nachahmen. Die Musik, in anderen Worten, soll der natürlichen Vorlage der seelisch spürbaren, perfekten Harmonie entsprechen.¹³ Je mehr die Musik diese Harmonie nachahmt, desto hochwertiger wird sie.

Dieser Standpunkt wurde in späterer Zeit von rationalistischen Denkern radikalisiert. Das ästhetische Wohlgefallen, so sagt unter anderem Descartes, wird rein von der mathematischen Struktur bestimmt.¹⁴ Die natürliche musikalische Harmonielehre, so sagen die Rationalisten, ist von der Mathematik gestaltet worden. Es sei demnach mathematisch nachweisbar, warum manche Musik sich besser anhören lasse als andere. Die Musik, die den Regeln der natürlichen Harmonie entspringt, liegt gut ins Ohr. Die Natur bestimmt, was gute Musik ist. Der Musiker versucht diese natürliche Vorlage nachzuahmen.

In späterer Zeit wird der Gedanke, dass die Künstler die natürlichen Vorlagen nachahmen sollen, von vielen Denkern abgelehnt. Im deutschen Sprachgebiet ist diese

⁹ Eberhard Ortland, ‚Genie‘, in: Karlheinz Barck u. A. (Hrsgs.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Metzler Verlag, Stuttgart 2000), S. 661-709; Jörg Zimmermann, ‚Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise‘, in: Günter Schnitzler (Hrsg.), *Musik und Zahl: Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik* (Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1976), S. 81-135.

¹⁰ Ortland, ‚Genie‘, S. 666.

¹¹ Vgl. Ibidem, S. 668.

¹² Vgl. Zimmermann, ‚Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs‘, S. 90.

¹³ Vgl. Ibidem, S. 94-95.

¹⁴ Vgl. Ibidem, S. 110-111.

Entwicklung deutlich zu verfolgen.¹⁵ Leibniz sagt am Anfang des 18. Jahrhunderts, dass manche Menschen als Genie aufgefasst werden können, weil sie in der Lage sind, zu besseren Einsichten zu kommen als andere. Diese Begabung macht den Menschen dazu imstande, Kunst zu verfassen, was laut Leibniz „eine ideale, schöpferische Nachahmung der Natur ist.“¹⁶ Das heißt nicht, dass der Künstler ein Abbild der Natur verfasst, sondern eine mit der Natur übereinstimmende aber idealisierte Neuschöpfung. Eine Generation nach Leibniz hat sich der Diskurs schon radikalisiert. Baumgarten redet zum Beispiel von der „Sprache des Herzens“, die von den Künstlern während des Schaffens verwendet wird. Die Phrase geht vom Herzen und Gehirn als Gegensatz aus. Der Künstler bediene sich, laut Baumgarten, mehr des emotionalen und leidenschaftlichen Herzens als des vernünftigen Gehirns. Jedoch zielt Baumgarten noch immer auf einer Kombination der beiden ab. Er findet das Studium der Tradition sehr wichtig und Schöpfung soll sich immer der Tradition anschließen. Dieser Standpunkt wird radikalisiert von M. Mendelssohn. Mendelssohn „geht insofern über Baumgarten hinaus, als er das Studium der „Alten“ selbst im Sinne Baumgartens für unnötig erachtet. [...] Genie ist für ihn etwas, das aus den allgemeinen Regeln ausbricht.“¹⁷ Noch ungebundener ist die Genieauffassung in der Sturm-und-Drang-Zeit, wo sogar von grenzloser Willkür die Rede ist.¹⁸

Die Musikbetrachtung schließt sich dieser Entwicklung an. Zimmermann redet über die „Aufwertung der „Vermögen“ des Geschmacks, des Gefühls und der Einbildungskraft“, womit versucht wird, die Abstraktion der Subjektivität zu einem bloßen Denkenden einzuschränken.¹⁹ Dasjenige, was Baumgarten die Sprache des Herzens nennt, wird auch von den neuen Musikästheten anerkannt. Bezüglich der Musik heißt das, dass der Begriffslosigkeit, die vorher negativ gedeutet wurde, jetzt positive Konsequenzen zugemessen werden. Wo die Musik-Sprache vorher, wegen ihrer Begriffslosigkeit, als weniger einflussreich, weniger bedeutungstragend gesehen wurde, deuten die Romantiker die Musik-Sprache aufgrund ihrer Begriffslosigkeit als autonom, eine Sprache unabhängig von der Wort-Sprache.²⁰ Zimmermann zitiert Novalis: „Nirgends [...] ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik [...] Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“²¹

Die romantische Auffassung vom Genie schließt sich demnach eher der Inspirationsdoktrin an, gegenüber der rationalistischen Auffassung vom Genie, die sich stark der Imitationsdoktrin anschließt. Die Rationalisten glauben, dass die Natur die Vorlage für die Kunst und die Musik sein soll. Die Romantiker glauben an die Sprache des Herzens. Der Künstler ist kein Nachahmer, sondern ein Neuschöpfer. Bei den Romantikern spielen Emotionen und Gefühle eine viel größere Rolle im Prozess des Kunstschöpfens. Für das Nachschöpfen ist der Künstler auf das Studium angewiesen, während der Künstler sich für das Neuschöpfen viel stärker auf sein Gefühl berufen kann.

¹⁵ Vgl. Hans Brög, *Zum Geniebegriff: Quellen, Marginalien, Probleme* (Aloys Henn Verlag, Ratingen 1973), S. 37ff.

¹⁶ Hans Georg Meyer, *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik* (Disertation, Friedrichs-Universität, Halle (Saale)-Wittenberg 1874), S. 15.

¹⁷ Brög, *Zum Geniebegriff*, S. 39.

¹⁸ Vgl. *Ibidem*, S. 42.

¹⁹ Vgl. Zimmermann, ‚Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs‘, S. 118.

²⁰ Vgl. *Ibidem*, S. 125.

²¹ *Ibidem*, S. 125-126.

II.iii Inhalt der Romane

Mit dem obenstehenden ist ein theoretisches Vorverständnis der Arbeit vervollständigt worden. Bevor die Auseinandersetzung mit den Romanen anfängt, muss nur noch ein grobes Verständnis der Romane selber gebildet werden. Deswegen wird in diesem Abschnitt der Inhalt der beiden Romanen kurz zusammengefasst.

Die Klavierspielerin handelt von der Klavierlehrerin Erika Kohut, die mit ihrer Mutter zusammenlebt in einer gemeinsamen Wohnung, obwohl Erika schon Ende dreißig ist. Der Vater von Erika ist seit ihrer Geburt geisteskrank geworden und lebt in einem Irrenhaus. Deswegen lebt Erika seither bei ihrer Mutter, die sie auffordert, sich den ganzen Tag ihrem Klavier zu widmen. Das geht sogar so weit, dass die Mutter Erika alle Ablenkung abnimmt. Das heißt auch, dass Erika sich kaum mit anderen Leuten trifft. Sie sieht eigentlich nur ihre Schüler beim Unterrichten und ihre Mutter. Diese isolierte Existenz wird von einem Schüler durchbrochen. Herr Walter Klemmer, Anfang zwanzig, fühlt eine sexuelle Spannung zwischen ihm und seiner Lehrerin und versucht sie für sich zu gewinnen. Diese Aufgabe gestaltet sich jedoch schwierig. Erika lässt sich nicht gerne von ihrer Mutter trennen und ihre Mutter lässt Erika nicht gerne von sich trennen. Nichtsdestotrotz gelingt es Klemmer, Erika in eine Affäre zu verführen. Jedoch wird erst dann deutlich, wie groß die Folgen der Erziehung Erikas sind. Wegen der Unterdrückung durch die Mutter ist Erika nicht in der Lage, ihre romantischen Gefühle für Klemmer auszuleben. Sie schreibt ihm einen Brief, in welchem sie ihm versucht, sie auf sadomasochistische Weise zu verprügeln. Gleichzeitig möchte sie jedoch gerne von ihm geliebt werden. Klemmer fühlt sich des Briefes wegen beleidigt. Einige Tage später kommt er bei Erika vorbei und verprügelt sie. Das zündet Erika dazu an, Rache zu nehmen. Sie nimmt sich ein Messer und läuft zur Schule Klemmers. Als sie ihn sieht, schafft sie es jedoch nicht, ihre Rache auszuüben und sie sticht sich selber in die Schulter und läuft zurück zur Wohnung, wo ihre Mutter auf sie wartet.

Der Inhalt des Buches *Der Untergeher* wird geformt von den Erinnerungen des Erzählers an seinen Freund Wertheimer, der Selbstmord begangen hat. Der Erzähler und Wertheimer haben einander am Mozarteum kennengelernt, an der Musikhochschule in Salzburg, wo sie, zusammen mit dem Kommilitonen Glenn Gould, Klavier studiert haben. Die Figur Glenn Gould ist eine Anspielung auf den realen Glenn Gould, ein kanadischer Klavierspieler, der mit seiner Interpretation der Goldbergvariationen von Bach weltbekannt geworden ist. Der Erzähler, Wertheimer und Glenn Gould haben sich zu den besten Klavierspielern der Welt entwickelt, obwohl Gould immer der Beste gewesen ist. Der Fakt, dass Gould der Beste war, hatte dazu geführt, dass der Erzähler und Wertheimer mit dem Klavierspielen aufgehört haben. Das war vor allem für Wertheimer eine schlimme Entwicklung. Er hat nachher versucht, sein Leben den Geisteswissenschaften zu widmen, aber es ist ihm niemals gelungen, seiner Existenz wieder einen Sinn zu geben. Der Erzähler erinnert sich auf fragmentarische Weise an das gemeinsame Studium mit Wertheimer und Gould, an das Scheitern von Wertheimer und an den Erfolg von Gould. Es wird betont, wie Wertheimer sich nach dem Aufhören niemals mehr wirklich wohl gefühlt hat. Er lebte isoliert von der Gesellschaft mit seiner Schwester zusammen und fühlte sich immer unglücklich. Als seine Schwester wegzieht, um mit ihrem Mann zusammenzuleben, wird es Wertheimer zu viel und er erhängt sich in der Nähe der neuen Wohnung seiner Schwester.

II.iv Stand der Forschung

Mit dem Inhalt der Romane im Hinterkopf, wird in diesem Abschnitt ein Überblick gegeben über den bisherigen Stand der Forschung zu den Romanen. Erstens wird die Literatur zu *Die Klavierspielerin* erläutert, dann wird die bisherige Forschung zu *Der Untergeher* dargelegt.

Während des Studierens der Sekundärliteratur zu *Die Klavierspielerin*, fällt auf, dass zwei Themen weitaus am meisten besprochen werden, die, so explizieren viele Ansätze, unmittelbar miteinander verknüpft sind. Die Ansätze nehmen sich entweder genderthematische oder musikthematische Fragen zum Thema, oder eine Mischung der beiden. Da diese Arbeit sich der Rolle der Musik widmet, werden in diesem Abschnitt keine expliziten Gender-Ansätze erläutert.²²

Eine vollständige und überzeugende Interpretation des Romans ist von Inge Arteel verfasst worden.²³ Sie interpretiert den Roman anhand des Psychoanalytikers Jacques Lacan. Arteel nimmt die Familienverhältnisse von Erika als Ausgangspunkt ihrer Interpretation. Sie ist der Meinung, dass Erika, seit dem Verschwinden des Vaters aus der Familie, zum „Objekt der mütterlichen Allmacht“²⁴ geworden ist. Erika ist dem Willen der Mutter ausgeliefert, was dazu führt, dass die Mutter Erika nach ihrem eigenen Willen aufzieht. Laut Arteel, versucht die Mutter das Kind nicht aus ihrer präöedipalen Phase hinauswachsen zu lassen. Das ist die Phase, „in der das Kind sich der Geschlechterdifferenz noch nicht bewußt ist.“²⁵ Wenn das Kind keine Sexualität entwickelt, so denkt die Mutter, bleibt das Kind einzig und alleine für sie. Die Abwesenheit des Vaters und die „urmütterlichen Rolle“ der Mutter hat jedoch auch zur Folge, sagt Arteel nach Lacan, dass das Kind keine Repräsentanten der kulturellen Ordnung kennt.²⁶ Die Mutter bringt dem Kind deswegen ihre eigene Ordnung der Kultur bei, die jedoch stark modifiziert worden ist. Statt des Anlernens der Sexualität und des Bildens einer Identität, versucht die Mutter „das Kind in seinem asexuellen, von ihr abhängigen Objektstatus zu erhalten.“²⁷

Hier kommt auch die Musik ins Spiel. Die Musik wird von der Mutter als Instrument verwendet, der Tochter keine Zeit für Gedanken an Körperlichkeit und Sexualität zu ermöglichen, so meint Arteel.²⁸ Zugleich sollte Erika sich über andere Leute hinwegsetzen und zu einer Leistungsmaschine werden, „mit der sie stolz die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich ziehen könnte.“²⁹ Die Musik wird im Roman also, nach Arteel, als Mittel verwendet, für das Darstellen der Oppression durch die Mutter. Diese Meinung wird von verschiedenen Wissenschaftlern geteilt, unter welchen Jiří Munzar, der in einem Aufsatz über die Musikerinnen in Jelineks Werken die Musik sogar als „nur einen Hintergrund“ zu der Ausarbeitung der Mutter-Tochter-Beziehung bezeichnet.³⁰ Ebenso wie Arteel sagt Munzar, dass die Mutter die Tochter durch künstlerische Dressur zur brillanten Pianistin abrichten möchte.

Ein weiterer Punkt, der von Munzar gemacht wird, betrifft das Künstlertum Erikas, besonders das Genie. Laut Munzar ist Erika jedenfalls kein missverstandenes Genie, sondern

²² Weiteres zu Gender in *Die Klavierspielerin* kann zum Beispiel gelesen werden in: Georgina Paul, *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature* (Boydell & Brewer, Oxford 2013); Yidan Teng, „Die Selbstentwicklung der Frauen und das Problem weiblichen Selbstbewußtseins am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“, in: *Literaturstraße 5* (2004), S. 215-226; und Cho-Sobotka und Myung-Hwa, *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt: Studien zu Ingeborg Bachmanns Malina, Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin und Yoko Tawadas Opium für Ovid* (Dissertation, Universität Siegen, 2007).

²³ Inge Arteel, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“: *Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin* (Seminarie voor de Duitse Taalkunde, Gent 1991).

²⁴ Arteel, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“, S. 88.

²⁵ Ibidem, S. 87.

²⁶ Vgl. Ibidem, S. 93.

²⁷ Ibidem, S. 94.

²⁸ Ibidem, S. 94.

²⁹ Ibidem, S. 94.

³⁰ Jiří Munzar, ‚Elfriede Jelineks Musikerinnen und die Bürger-Künstler-Problematik‘, in: Roman Kopřiva und Jaroslav Kovář (Hrsgs.), *Kunst und Musik in der Literatur: Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart* (Praesens Verlag, Wien 2005), S. 166.

eigentlich „eine gescheiterte Existenz.“³¹ Die Musik formt oft eine Folterung für Erika, so sagt Munzar, und wäre sie ein Genie, hätte sie wahrscheinlich Erfüllung in der Kunst gefunden. Auch Christa Gürtler erwähnt das Genie in einem Aufsatz zu *Die Klavierspielerin* und ist ebenfalls der Meinung, Erika sei kein Genie.³² Sie ergänzt mit dem zitieren eines Gedankens der Mutter: „Erika ist ein Genie, was die Betätigung des Klaviers betrifft, nur wurde sie noch nicht richtig entdeckt.“³³ Dieses Zitat zeigt, wie die Mutter ihre eigenen Wünsche auf die Tochter projiziert. Die Mutter glaubt schon, dass Erika genial ist, und zwingt sie deswegen, dieses scheinbare Talent auszunutzen. In Übereinstimmung mit Munzar sagt Gürtler, dass Erika nicht ihrer eigenen Motivation wegen Klavier spielt, sondern nur weil die Mutter sagt, sie solle spielen.

Zusammenfassend ergibt sich zwischen diesen drei Autoren also ein Konsens. Erika fängt an, Klavier zu spielen, weil ihre Mutter sagt, sie soll Klavier spielen. Das Ziel der Mutter ist die Unterdrückung des Entwickelns ihrer Tochter. Die Mutter möchte Erika für sich alleine behalten. Dieses Ziel steht, der Literatur nach, zentral im Roman, die Musik wird als Mittel zum Erreichen dieses Ziels eingesetzt.

Die Sekundärliteratur zum Roman *Der Untergeher* ist vielfältig in ihrer Themenwahl. Trotz dieser Verschiedenheit wird versucht eine kohärente Deutung zu formulieren. Ein guter Ausgangspunkt ist ein Ansatz von Birthe Hoffmann, die den Roman mit *Der arme Spielmann* (1871), einer Novelle von Franz Grillparzer, vergleicht.³⁴ In ihrem Aufsatz listet sie die Thematik des Romans auf: „die Kunstfeindlichkeit der Gesellschaft und der Familie, die Lächerlichkeit der Bildungsinstitutionen, die Kunst als Gegenwelt und die Lebensfeindlichkeit der Kunst“ werden als wichtige Themen genannt.³⁵ Mit der Lebensfeindlichkeit der Kunst meint Hoffmann zu sagen, dass das künstlerische Leben jedes andere Leben ausschließt. Der Künstler, der sich der Kunst hingeeben habe, kenne keine Persönlichkeit oder Emotionalität mehr. Die drei Protagonisten des Romans sind alle Künstler und die Lebensfeindlichkeit der Kunst prägt ihre Existenz. Für Gould gilt, sagt Hoffmann, dass er ein erfolgreicher Künstler ist, der den Gipfel seines Könnens erreicht hat. Demgegenüber gibt es für den Erzähler und Wertheimer, die beide in ihrem Künstlertum gescheitert sind, „angesichts einer geistlosen Gesellschaft einerseits und eines unerreichbaren Absoluten in der Kunst andererseits [...] keine Möglichkeit einer sinnvollen Lebensgestaltung.“³⁶

Mit dieser Dichotomie setzt sich auch Peter Revers auseinander, obwohl er sie anders artikuliert: „So sehr ihn [Gould] Bernhard als den „geglücktesten“ Menschen hervorhebt, so zwiespältig erscheint ihm dessen Klavierradikalismus.“³⁷ Revers erläutert, dass, in den Augen von Wertheimer, Gould seine perfekte Künstlerschaft erreicht hat um den Preis einer vernichteten Persönlichkeit. Gould wird eine Kunstmaschine genannt, die seine Persönlichkeit der Kunst geopfert hat. Revers ergänzt aber, dass Gould eigentlich die Auflösung der Dichotomie ist. Gould repräsentiert, so sagt Revers, den Geistmenschen, „dessen Tod [...] kein unerwarteter Einschnitt, sondern gewissermaßen das Ende eines Prozesses der totalen

³¹ Munzar, ‚Elfriede Jelineks Musikerinnen und die Bürger-Künstler-Problematik‘, S. 167.

³² Vgl. Christa Gürtler, ‚Elfriede Jelinek und die Musikerinnen‘, in: Roman Kopriva und Jaroslav Kovář (Hrsgs.), *Kunst und Musik in der Literatur: Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart* (Praesens Verlag, Wien 2005), S. 175-177.

³³ Jelinek nach Gürtler, ‚Elfriede Jelinek und die Musikerinnen‘, S. 177.

³⁴ Birthe Hoffmann, ‚Die Kakophonie des Absoluten am Ende der Kunstperiode: Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*‘, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik* (Universal Edition, Wien 2000), S. 36-49.

³⁵ Hoffmann, ‚Die Kakophonie des Absoluten am Ende der Kunstperiode‘, S. 45.

³⁶ Ibidem, S. 45.

³⁷ Peter Revers, ‚„Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould, und das Problem der Virtuosität‘, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik* (Universal Edition, Wien 2000), S. 143-144.

Vergeistigung des Lebens war.“³⁸ Diesem Ansatz nach, ist Gould der Idealtypus, dem auch vom Erzähler und Wertheimer nachgestrebt wird. Sie scheitern jedoch im Erreichen dieser absoluten Perfektion.

Dasjenige, was die drei Freunde verbindet ist, diesem Gedanken nach, das rein künstlerische. Diese Auffassung wird unterschrieben von Walter Wagner, der über den Begriff der Freundschaft bei Bernhard schreibt.³⁹ „Wortüber bei Bernhard gesprochen wird, ist unverfänglich und vom Ich abstrahiert. Es geht in erster Linie um intellektuelle und ästhetische Themen.“⁴⁰ Die Freundschaft basiert sich auf dem Geistigen. Der Erzähler, Wertheimer und Gould lernen einander kennen, weil sie eine ähnliche Kunstauffassung haben, nicht wegen ihrer ähnlichen Persönlichkeiten, „die tatsächlich die entgegengesetztesten waren“.⁴¹ Das Persönliche, die eine Seite der Dichotomie, spielt keine Rolle in der Freundschaft. Nur die Kunst hat Bedeutung für die Freunde. Auch das wird von Wagner unterstützt, in dem er vom „Verzicht auf den Privaten und Persönlichen“ spricht.⁴²

Die Dynamik zwischen den drei Freunden wird demnach von der Kunst bestimmt. Zum besseren Verständnis dieser Dynamik, wird der im Roman dargelegte Geniebegriff von verschiedenen Wissenschaftlern untersucht. Rainer Barbey schreibt in einem Ansatz über den Geniebegriff von Otto Weininger, „ein eifriger Leser von Arthur Schopenhauer“, und dessen Auswirkung im Roman Bernhards.⁴³ Dem Geniebegriff von Weininger nach, nennt Barbey Gould das einzige Genie des Romans.⁴⁴ Seiner Meinung nach ist es jedoch nicht der Bereich Musik, worin Gould ein Genie ist, „sondern in seiner Begabung, Menschen zu verstehen.“⁴⁵ Laut Barbey, unterscheidet Gould sich vor allem, indem er der Einzige ist, der die Welt versteht. Das klare Weltauge, in Schopenhauerschen Worten, wird nur von Gould besessen, während der Erzähler und Wertheimer erfolglos versuchen, mit Hilfe ihrer jeweiligen Beschäftigungen, nachdem sie mit dem Klavierspielen aufgehört haben, die Welt zu verstehen. Der Erzähler ist zum Weltanschauungskünstler geworden, aber schafft es nicht, sein Buch über Gould fertigzuschreiben, Wertheimer ist zum Geisteswissenschaftler geworden, aber schafft es nicht, ein Verständnis der Geisteswissenschaften zu entwickeln. Barbey gliedert die Figuren deswegen auf eine ähnliche Weise wie Revers ein. Gould ist der Idealtypus, das Genie, dem vom Erzähler und von Wertheimer nachgestrebt wird, die jedoch in ihrem Streben scheitern.

II.v Erste Deutung

Basierend auf der im letzten Abschnitt erläuterten Sekundärliteratur, wird hier eine erste Deutung der beiden Romane formuliert. Die erste Deutung bildet einen Ausgangspunkt für den Rest der Arbeit, wo sie anhand einer systematischen Auseinandersetzung mit den Romanen überprüft wird.

Die von Inge Arteel verfasste Interpretation von *Die Klavierspielerin* legt eine überzeugende Deutung des Romans dar, die von Jiří Munzar und Christa Gürtler unterstützt und ergänzt wird. Es ergibt sich ein Konsens darüber, dass die Musik in *Die Klavierspielerin*

³⁸ Revers, „Klavierradikalismus“, S. 150.

³⁹ Walter Wagner, „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“: Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard, in: Martin Huber, Manfred Mittermayer u.a. (Hrsgs.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003* (Böhlau Verlag, Wien 2003), S. 57-70.

⁴⁰ Wagner, „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“, S. 60.

⁴¹ Bernhard nach Wagner, „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“, S. 59.

⁴² Wagner, „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“, S. 60.

⁴³ Barbey, Rainer, „Das Genie als Menschenkenner und „Weltanschauungskünstler“: Neue Aspekte zu Thomas Bernhards Otto-Weininger-Rezeption in *Der Untergeher*“, in: Manfred Mittermayer und Martin Huber (Hrsgs.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003* (Böhlau Verlag, Wien 2003), S. 253-265.

⁴⁴ Vgl. Barbey, „Das Genie als Menschenkenner und „Weltanschauungskünstler“, S. 256-257.

⁴⁵ Ibidem, S. 254.

eher ein Mittel als ein Ziel ist. Nach Arteel ist die Musik ein Instrument der Mutter, das sie für die Unterdrückung von Erikas Erwachsenwerden verwendet. Das Fehlen des Vaters und die Übernahme der Vaterrolle durch die Mutter sorgt dafür, dass die Mutter die Einzige ist, die Erika großzieht. Die Mutter benutzt diese Macht, um Erika für sich alleine zu behalten. Das will sie unter anderem mithilfe der Musik bewerkstelligen. Die Mutter lässt Erika sich ganztägig mit ihrem Klavierspiel beschäftigen, was dafür sorgt, dass Erika keine kulturelle Ordnung und kein sexuelles Bewusstsein erlernt. Schlussfolgernd ist die Musik, der Sekundärliteratur nach, mehr als Mittel der Mutter zur Konservierung der jugendlichen Erika, als als Ziel von Erika selber zu verstehen.

Die erwähnten Artikel zu *Der Untergeher* haben verschiedene Grundfragen, aber es scheint ein kohärentes Bild hervortreten. Basierend auf den Bemerkungen von Hoffmann, Revers, Wagner und Barbey, kann die Rolle der Musik in *Der Untergeher* gedeutet werden als ein lebensfeindlicher Faktor. Hoffmann stellt eine Dichotomie zwischen Kunst und Leben auf, wobei der Künstler sein Leben der Kunst opfern muss. Diese Dichotomie wird von den anderen Wissenschaftlern bestätigt. Sie ergänzen, dass nur Gould in seinem Künstlertum erfolgreich gewesen ist und deswegen, mit den Worten von Revers, die Dichotomie aufgelöst hat. Auch Wagner und Barbey erwähnen den Erfolg von Gould und unterschreiben, dass der Erzähler und Wertheimer als Künstler und deswegen auch im Leben gescheitert sind, da sie ihr Leben der Kunst geopfert haben. Die Musik ist in *Der Untergeher* also das Hauptthema und dient, viel mehr als in *Die Klavierspielerin*, als das wesentliche Ziel der Hauptfiguren.

III Eigene Analyse der Romane

Dieses Kapitel setzt sich zum Ziel, die erste Deutung der Romane anhand eigener Analyse zu überprüfen. Das Kapitel ist thematisch aufgebaut worden. Die Romane werden anhand vier verschiedener Themen analysiert, die alle einen Bezug zu den Hauptfiguren als Musiker haben. Es wird angefangen mit dem Verhältnis der Hauptfiguren zu der Gesellschaft, danach werden die Gestaltung der Sexualität und die Liebesbeziehungen der Hauptfiguren untersucht. Drittens wird analysiert wie die Emotionalität der Hauptfiguren gestaltet worden ist. Zum Schluss werden die in den Romanen dargelegten Geniebegriffe hinzugezogen.

III.i Verhältnis zur Gesellschaft

In seinem Artikel zur Geniedebatte in der Ästhetik, schreibt Eberhard Ortland, dass das Genie in vielen Genieauffassungen als ein Außenseiter verstanden wird, der seines genialen Geistes wegen eine angespannte Beziehung zur Gesellschaft hat. Er versteht die Nicht-Genialen nicht, und die Nicht-Genialen verstehen ihn nicht.⁴⁶ Die Hauptfiguren der Romane scheinen diese Feststellung zu bestätigen. In diesem Abschnitt wird das genaue Verhältnis zur Gesellschaft aller Hauptfiguren analysiert.

Eine erste Bemerkung, die zu diesem Thema gemacht werden soll, ist, dass alle Hauptfiguren Solo-Klavierspieler sind. In den Romanen ist kaum die Rede von gemeinsamen Auftritten. Beispielfähig sind die Goldbergvariationen, womit Gould bekannt geworden ist. Die Goldbergvariationen sind als Klaviersolo konzipiert. Die Hauptfiguren hätten auch Konzerte mit Orchestern spielen können, was aber nicht der Fall ist. Die Hauptfiguren treten gleich immer, wenn überhaupt, alleine auf. Das deutet stark darauf hin, dass die Hauptfiguren in ihrer musikalischen Tätigkeit schlecht zusammenarbeiten können. Dies würde die Feststellung von Ortland unterstützen. Die Hauptfiguren fühlen, aufgrund ihrer Genialität, keine Verbindung mit anderen Musikern. Sie können sich nicht mit den Nicht-Genialen verständigen.

⁴⁶ Vgl. Ortland, ‚Genie‘, S. 700.

Auch im alltäglichen Leben zeigt sich die Isolation der Hauptfiguren. In *Der Untergeher* wird Goulds Isolation zum Beispiel deutlich, als gesagt wird, er habe „drei Wärter um sein Haus aufgestellt, die ihm die Leute vom Leib hielten.“⁴⁷ Wertheimer und der Erzähler haben eine ähnliche Abneigung gegenüber dem Publikum. Der Erzähler konkretisiert seine Aversion: „ich haßte von Anfang an das Virtuosity mit seinen Begleiterscheinungen, ich haßte vor allem den Auftritt vor der Menge und ich [...] haßte wie nichts sonst das Publikum und alles, das mit diesem Publikum zusammenhängt.“⁴⁸ Aufgrund dieser Aversion lebt der Erzähler, wie Gould, die meiste Zeit seines Lebens alleine.

Die Begründung dieser Abneigung wird vom Erzähler gegeben. Er sagt in einem Gespräch mit Wertheimer, wie stumpfsinnig und gemütskrank die Bewohner von Salzburg sind, der Ort, wo die drei Freunde in diesem Moment bei Horowitz studieren. Der Erzähler erläutert, wie Salzburger „mit ihren Stumpfsinn alles abtöten, dass noch nicht so ist wie sie selbst sind.“⁴⁹ Der Erzähler findet also nichts als Stumpfsinn im Volk. Die Kunst wird vom Volk nicht verstanden und der Künstler soll sich nicht zu viel mit dem Volk unterhalten, damit er nicht ebenso stumpfsinnig wird.

Ein ähnliches Fazit wird von Wertheimer gezogen. Wertheimer hat die Hoffnung, dass die armen Leute Wiens glücklicher sind als die reichen, weswegen er oft in die äußeren Stadtbezirke fährt. Er wird jedoch enttäuscht, als er herausfindet, dass die unteren Schichten „genauso gemeingefährlich wie die oberen“ sind. „[S]ie gehen mit denselben Scheußlichkeiten vor, sind genauso abzulehnen wie die andern, sie sind anders, aber sie sind genauso scheußlich, sagte er.“⁵⁰ An einer anderen Textstelle erweitert Wertheimer seine Ablehnung des Volkes. Der Grund seiner Ablehnung ist dem Grund des Erzählers sehr ähnlich. „Die Menschheit weiß sich gegen alle diese sogenannte Geistesgrößen zu schützen, sagte er, dachte ich. Der Geist wird, wo immer er auftaucht, fertiggemacht und eingesperrt und er wird naturgemäß immer sofort zum *Ungeist* gestempelt.“⁵¹ Hier äußert Wertheimer die Meinung, dass die Menschheit seiner Meinung nach nicht in der Lage ist, das Genie anzuerkennen. Ebenso wie der Erzähler, verurteilt Wertheimer die Gesellschaft. Er glaubt nicht an die geistige Größe des Volkes, das Geniale zu bemerken.

Der Volkshass aller Hauptfiguren unterstreicht die Idee der Dichotomie, die in der Sekundärliteratur betrachtet wird. Die Musiker kommen ihrerseits nicht klar mit den stumpfsinnigen Leuten, während das Volk die Musik nicht versteht. Es gibt demnach eine Trennung zwischen der Kunst und dem Leben. Diese Trennung wird von den Hauptfiguren illustriert. Sowohl Gould, als auch der Erzähler und Wertheimer leben abgetrennt von der Gesellschaft, was für das Genie kennzeichnend ist. Der in der Sekundärliteratur hervortretende Unterschied zwischen dem genialen Gould und dem gescheiterten Erzähler und Wertheimer wird nicht vom Verhältnis zur Gesellschaft verstärkt. Gould ist nicht radikaler in seiner Abneigung, was von seiner größeren Genialität impliziert werden würde. Nichtsdestotrotz wird der angesprochene Unterschied auch nicht ausgeschlossen.

In *Die Klavierspielerin* befindet Erika sich in einer gleichen Lage. Erika lebt auf einem kleinen Hügel neben der Stadt Wien, abgetrennt vom Publikum.⁵² Das Einzige, wofür Erika normalerweise aus ihrem Haus in die Stadt fährt, ist für die Musik, wenn sie unterrichten oder auftreten muss. Wenn sie wegen der Musik in der Stadt kommt, fühlt sie

⁴⁷ Bernhard, *Der Untergeher*, S. 26.

⁴⁸ Ibidem, S. 24-25.

⁴⁹ Ibidem, S. 20.

⁵⁰ Ibidem, S. 127-128.

⁵¹ Ibidem, S. 98.

⁵² Vgl. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, S. 35.

sich jedoch weit den Nicht-Musikern überlegen. Am Anfang des Romans wird umschrieben, wie Erika sich in der Öffentlichkeit anderen Menschen gegenüber verhält, am Beispiel einer Straßenbahnfahrt. „Drängeln ist unter IHRER Würde, denn es drängt der Mob, es drängt nicht die Geigerin und Bratschistin.“⁵³ Das Volk wird bezeichnet mit dem Wort ‚Mob‘, was an sich schon ein pejoratives Wort ist. Erika trennt sich mit sowohl der Wortwahl, als auch dem Erwähnen ihrer höheren Würdigkeit, stark von diesem Mob. Das Drängeln wird dargestellt als wäre es nur für minderwertige Leute, nicht für Musiker. Für Erika ist die Musik demnach wesenhaft für ihren Wert. Sie erhält ihren Wert durch ihr Musikertum.

Aber nicht nur die Menschen in der Straßenbahn werden von Erika verurteilt. Auch die Leute, die sich wie sie mit der Musik befassen, werden verachtenswert von Erika dargestellt. Erika verurteilt das Publikum der klassischen Musik: „Ein philharmonischer Besucher nimmt die einführenden Worte seines Programms zum Anlaß, einem anderen Besucher zu erklären, wie sein Innerstes vom Schmerz dieser Musik erbebt. [...] Diese Schmerzen sind nun sein alleiniger Besitz, und er wieder ist der Besitzer der Schuhfabrik Pöschl oder der Baustoffgroßhandlung Kotzler.“⁵⁴ Erika meint, dass die Besucher der Philharmonie keine Kenntnis der Musik haben, sich nur über die Musik unterhalten können, indem sie wiederholen, was sie gelesen haben. Erika impliziert genau den gleichen ‚Stumpfsinn‘, der vom Erzähler in *Der Untergeher* bezüglich des Publikums erwähnt wird. Das wird ergänzt vom zweiten Teil des Zitats. Das Publikum der Philharmonie wird direkt in Bezug auf materiellen Besitz gebracht, was den geistigen Künsten abwertend gegenübergestellt wird. Sogar die eigenen Schüler werden, wegen ihren oberflächlichen Beschäftigung mit der Musik, von Erika abgelehnt. Sie „würden ein Fernsehspiel vorziehen, ein Tischtennismatch, ein Buch und sonstige Dummheiten.“⁵⁵

Ebenso wie die Hauptfiguren in *Der Untergeher* zeigt Erika also eine starke Abneigung gegenüber dem Volk. Es wäre deswegen naheliegend, die Dichotomie auch auf Erika zu projizieren. Jedoch muss hier nuanciert werden zwischen den Freunden und Erika. Für die Freunde scheint zu gelten, dass sie das Volk aus eigener Motivation abwerten. Für Erika gilt das jedoch nicht. Ihre Mutter hat ihr das Gefühl vermittelt, besser als die anderen zu sein. „Über andere ist SIE während jeder Zeit ganz erhaben. Über andere wird sie während dieser Zeit von ihrer Mutter ganz hinausgehoben.“⁵⁶ Obwohl die Dichotomie an der Oberfläche also auch auf Erika zutrifft, kann die Volksabneigung von Erika besser nach Arteel erklärt werden. Der Grund, dass Erika nicht mit der gesellschaftlichen Ordnung klarkommt, hat viel mehr damit zu tun, dass sie in ihrem Aufwachsen von der Mutter eine pervertierte kulturelle Ordnung erlernt hat.⁵⁷

III.ii Liebesbeziehungen und Gestaltung der Sexualität

Die Romane unterscheiden sich grundsätzlich bezüglich der Rolle der Liebe und Sexualität. In *Die Klavierspielerin* ist die Sexualität Erikas und ihre Beziehung zum Schüler Klemmer ausschlaggebend für den Roman. In *Der Untergeher* spielt die Liebe dahingegen kaum eine Rolle. In diesem Kapitel wird dieser Unterschied näher betrachtet.

⁵³ Ibidem, S. 21.

⁵⁴ Ibidem, S. 21.

⁵⁵ Ibidem, S. 68.

⁵⁶ Ibidem, S. 84.

⁵⁷ Vgl. Arteel, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“, S. 94.

In *Der Untergeher* ist von Liebesbeziehungen kaum die Rede. Vor allem Gould wird niemals in einen Bezug zur Liebe gesetzt. Er lebt alleine in seinem Haus in Canada und beschäftigt sich nur mit dem Klavier. Diese Fokussierung auf die Kunst passt, der Dichotomie nach, gut zum absoluten Künstlertum. Der Erzähler und Wertheimer werden schon in einen Bezug zur Liebe gebracht, aber niemals auf eine zentrale oder leidenschaftliche Weise. Im Roman wird ganz kurz erwähnt, dass der Erzähler eine Freundin in New York hat.⁵⁸ Sie spielt aber keine Rolle in den weiteren Erinnerungen des Erzählers und der Erzähler erwähnt keine weiteren romantischen Beziehungen von ihm. Eine Beziehung von Wertheimer wird schon ausführlicher verarbeitet. Wertheimer hat eine sporadische Affäre mit der Wirtin eines Gasthauses in der Nähe seiner Wohnung. Die Affäre wird vom Erzähler als ungleich gesehen: „Der Überästhet im Dreckbett, dachte ich. Der Sensibilist, der fortwährend glaubte, nur mit Schopenhauer, Kant, Spinoza leben zu können, [...] mit der Wirtin von Wankham unter der groben Hühnerfederndecke.“⁵⁹ Wertheimer scheint die Affäre selbst auch nicht sehr leidenschaftlich zu erleben. Er bleibt oft nur für die Nacht bei der Wirtin und fährt schon morgens wieder los. Das Verhältnis scheint also eher körperlich als romantisch zu sein.

Die Beziehung zwischen Wertheimer und seine Schwester wird von manchen Wissenschaftlern als eine Liebesbeziehung interpretiert, zum Beispiel von Barbey, der schreibt, dass das Verhältnis ein „fast inzestuöses“ sei.⁶⁰ Diese Interpretation ist jedoch nicht überzeugend. Es gibt im Buch keinen Hinweis auf romantische Liebe zwischen Wertheimer und seiner Schwester. Obwohl sie viel Zeit miteinander verbringen und Wertheimer am Boden zerstört ist, als seine Schwester sich verheiratet und wegzieht, wird es niemals konkretisiert, dass Wertheimer etwas anderes als geschwisterliche Liebe für sie fühlt. Das Verhältnis kann viel besser als eine starke emotionale Abhängigkeit erklärt werden. Deswegen wird die Beziehung nicht in diesem, sondern im nächsten Kapitel näher betrachtet.

Das würde heißen, dass auch Wertheimer keine aufrichtige Liebe kennt, was die Dichotomie unterstützen würde. Die Musik beherrscht das Leben der Freunde. Die Zeit und Energie, die sie haben, benutzen sie, um sich mit dem Musikalischen zu beschäftigen. Die Liebe hat keine Priorität oder sogar überhaupt keinen Platz in der Lebenswelt der Freunde. Die Musik ist das Einzige, was zählt.

Während die Liebe in *Der Untergeher* kaum eine Rolle spielt, stehen Liebe und Sexualität in *Die Klavierspielerin* im Zentrum der Erzählung. Eines der wichtigen Themen des Romans ist Erikas Erkundung ihrer Sexualität. Anhand verschiedener Szenen wird deutlich gemacht, dass Erika ihren eigenen Körper und ihre Lustgefühle nicht kennt. Ein Beispiel ist der Besuch eines Cousins.⁶¹ Erika spielt mit ihm und bekommt aus Versehen das Gepäck seines Geschlechts in ihr Gesicht. Das löst eine Lawine von Emotionen und Gefühlen bei Erika aus, die sie jedoch nicht einordnen kann. Aus Verzweiflung schneidet sie sich später mit einem Rasiermesser in die Hand. Später verprügelt sie sich noch mal, dieses Mal schneidet sie sich in die Scheide.⁶² Sowie beim ersten Mal spürt sie jedoch keinen Schmerz. Sie ist in dem Maße von ihrem Körper entfremdet worden, dass die Wunden ihr nicht weh tun.

Eine andere Art und Weise, auf welche Erika versucht, ihren Körper kennenzulernen, ist das Betrachten anderer Frauen. Ihr eigener Körper ist für sie Tabu, deswegen versucht sie

⁵⁸ Vgl. Bernhard, *Der Untergeher*, S. 89.

⁵⁹ Ibidem, S. 58.

⁶⁰ Barbey, „Das Genie als Menschenkenner und „Weltanschauungskünstler“, S. 256.

⁶¹ Vgl. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, S. 43-45.

⁶² Vgl. Ibidem, S. 109-110.

die Körper anderer Frauen zu observieren. Sie besucht zum Beispiel eine Peepshow, wo sie sich eine tanzende Frau anschaut.⁶³ Sie ist jedoch nur da, um die Frauen zu beobachten, sie spürt keine Lust, ebenso wie sie keinen Schmerzen spürt während des Schneidens. „Erika will jedoch keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen.“

Der Grund des Fehlens eines sexuellen Bewusstseins bei Erika wird im Roman angedeutet. „Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände.“⁶⁴ Die Mutter ist immer da, um Erika zu kontrollieren, weswegen sie keine Chance hat, ein Liebesleben aufzubauen, oder gar eine Privatsphäre, in welcher sie ihre eigene Lust ausleben kann. Aus diesem Grund ist Sexualität für Erika ein Tabu geworden. Dieses Zitat stimmt der Interpretation von Arteel völlig zu. Sie schreibt über den Wunsch der Mutter, das Kind für sich alleine zu behalten, der auch im Roman erwähnt wird: „Wir bleiben ganz unter uns, nicht wahr, Erika, wir brauchen niemanden.“⁶⁵ Das Zusammenschlafen in einem einzigen Zimmer ist eines der deutlichsten Beispielen für die Kontrolle der Mutter. Sie sorgt dafür, dass Erika sich nicht weiterentwickeln kann, wie es Kinder normalerweise tun würden. Das gilt auch für die Musik. Die Mutter fordert Erika seit ihrer Jugend auf, Klavier zu spielen. Deswegen ist Erika immer entweder zu Hause oder in der Musikschule. Erika hat keine Zeit, Menschen zu begegnen, mit denen sie eine Liebesbeziehung anfangen kann. Die Musik dominiert ihr Leben, auf den Befehl ihrer Mutter.

Erikas Beschäftigung mit dem Klavier sorgt jedoch nicht dafür, dass sie keine Liebe empfinden kann. Sie ist nicht, wie die Hauptfiguren in *Der Untergeher*, eine reine Musikerin. Im Weiteren des Romans verliebt Erika sich in ihren Schüler Klemmer, mit dem sie eine Liebesbeziehung anfängt. Erika hat nicht viel romantische Erfahrung und die Männer die sie bereits getroffen hat, haben sie durchaus bald wieder verlassen.⁶⁶ Deswegen ist Erika sehr vorsichtig, um bei Klemmer nichts falsch zu machen. Sie verhält sich, aus der Perspektive von Klemmer, sehr distanziert, obwohl Erika sich, so sagt sie mehrmals, schon in Klemmer verliebt hat. Sie ist jedoch nicht in der Lage, sich zu ihren Gefühlen zu äußern. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Klemmer einen Brief von Erika liest. Im Brief fragt Erika Klemmer, ob er sie auf sadomasochistische Weise misshandeln kann. „Ihr sehnlichster Wunsch ist es, liest der angebetete Herr Klemmer, daß du mich bestrafst. [...] Und zwar in der Art, daß er sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken, die ich gesammelt habe, und auch den Lederriemen und sogar Ketten!, die ich ebenfalls habe, fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt, wie er es nur kann.“⁶⁷ Gleichzeitig werden die inneren Gedanken Erikas mehrmals erwähnt: „Sag mir etwas Liebes und setze dich über den Brief hinweg, erbittet sie unhörbar.“⁶⁸ Die große Diskrepanz zwischen demjenigen, was Erika sagt, und demjenigen, was sie denkt, ist deutlich. Demzufolge ist Erika noch immer nicht in der Lage, ihre Sexualität und ihre Liebe auf eine gesunde Weise in Einklang zu bringen. Das Projekt der Mutter, Erika in ihrer präödpalen Phase zu behalten, ist jedoch gescheitert. Obwohl Erika ihre Ödipalität nicht kanalisieren kann, kennt sie dennoch Gefühle der Sexualität und Liebe.

⁶³ Vgl. Ibidem, S. 50ff.

⁶⁴ Ibidem, S. 54.

⁶⁵ Ibidem, S. 15.

⁶⁶ Vgl. Ibidem, S. 77.

⁶⁷ Ibidem, S. 216.

⁶⁸ Ibidem, S. 230.

Bezüglich der Liebe unterscheiden die zwei Romane sich stark. In *Der Untergeher* spielt die Liebe kaum eine Rolle, was die Idee der Dichotomie unterstützt. Das Leben der Hauptfiguren ist von der Musik dominiert, weswegen die Liebe keinen Platz mehr in ihrem Leben hat. In *Die Klavierspielerin* dagegen steht die Sexualität Erikas an zentraler Stelle. Die Sexualität Erikas ist seit ihrer Jugend von ihrer Mutter unterdrückt worden. Die Liebesbeziehung zu Klemmer deutet jedoch darauf hin, dass das Projekt der Mutter gescheitert ist. Erika fühlt sich noch immer zu Klemmer hingezogen, obwohl die Mutter versucht hat, sie für sich zu behalten. Bezüglich der Musik bestätigt dieses Fazit, dass die Musik in *Die Klavierspielerin* als Mittel dient, um die Thematik der Sexualität herauszuarbeiten. In *Der Untergeher* steht die Musik hingegen im Zentrum und die Sexualität spielt keine Rolle.

III.iii Die Emotionalität

Das folgende Kapitel schließt sich dem letzten, in welchem die Liebe und die Sexualität betrachtet wurde, an, indem es die Emotionalität der Hauptfiguren erforscht. Die Emotionalität ist unmittelbar verknüpft mit der Liebe und der Gestaltung der Sexualität. Die Hauptfiguren der Romane unterscheiden sich deswegen in ihrer Emotionalität auf eine ähnliche Weise, wie in ihrer Sexualität.

Der in Kapitel II.iv erwähnte Wissenschaftler Walter Wagner hat sich in seinem Artikel zum Begriff der Freundschaft bei Bernhard auch mit der Freundschaft in *Der Untergeher* befasst. Er zieht verschiedene Schlussfolgerungen. Er sagt zum Beispiel, dass die meisten Freunde bei Bernhard Männer sind. Zusätzlich konkludiert er, dass viele der Bernhardschen Freunde sogenannte Geistesmenschen sind. Das heißt, dass sie sich meistens über hochkulturelle und intellektuelle Themen unterhalten, wie die Kunst oder Philosophie. Dem anschließend sagt er, dass die Freunde bei Bernhard kaum persönliche Themen besprechen. Das heißt, dass auch die eigenen Emotionen kaum zur Rede kommen. Wagner schreibt: „Zwar fungieren die gemeinsamen Gespräche als essentielles verbindendes Element, Befindlichkeiten oder Stimmungen werden bei solchen Anlässen allerdings tunlichst verschwiegen.“⁶⁹

Diese Schlussfolgerungen scheinen auch für *Der Untergeher* zu gelten. Auch die drei Freunde sind Männer und sie beschäftigen sich ausschließlich mit hochkulturellen und intellektuellen Themen. Beispielhaft ist die Tatsache, dass die Freundschaft zwischen den Männern sich rein auf die Musik stützt, ansonsten haben die Freunde überhaupt keine Gemeinsamkeiten, so wird gesagt: „Wir hatten uns gleich verstanden, waren, das muß ich sagen, vom ersten Augenblick an angezogen von unseren Gegensätzen, die tatsächlich die entgegengesetztesten waren in unserer selbstverständlichen gleichen *Kunstauffassung*.“⁷⁰ Die Musik wird hier in den Vordergrund gestellt als wichtigste Grundlage für das Verhältnis zwischen den Männern. Hiermit wird nicht nur bestätigt, dass die Musik das zentrale Thema des Romans ist, es wird auch gezeigt, wie die einzigen intensiven menschlichen Kontakte, die die Freunde haben, in der Musik begründet liegen. Sogar ihre Freundschaften spielen sich im Rahmen der Musik ab, was der Dichotomie zustimmt. Das Leben der Hauptfiguren wird komplett von der Musik dominiert, nicht einmal die Freundschaft ist frei vom Musikertum.

Das Fehlen der Emotionen als Gesprächsthema in der Freundschaft heißt jedoch nicht, dass die Hauptfiguren emotionslos sind. Obwohl die Emotionalität nicht oft angesprochen wird, ergibt sich ein implizites Bild der Emotionalität der Hauptfiguren. Vor allem Gould und Wertheimer unterscheiden sich in diesem Punkt stark. Gould nimmt eine extreme Position ein

⁶⁹ Wagner, „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“, S. 60.

⁷⁰ Bernhard, *Der Untergeher*, S. 17.

und lehnt seine Emotionalität am stärksten von allen ab. Sehr illustrativ ist eine Passage über Goulds Wunsch, Klavier zu werden. „Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Menschen sein, sondern Klavier sein, zeitlebens wollen wir Klavier und nicht Mensch sein, entfliehen dem Menschen, der wir sind, um ganz Klavier zu werden“.⁷¹ Dieses Zitat schließt sich sehr stark der Dichotomie zwischen dem Leben und der Kunst an. Gould äußert den Wunsch, sein Mensch-sein völlig abzulehnen, um Klavier zu werden, damit er der Kunst näher sein kann. Mit dem Verlieren seines Mensch-seins, verliert Gould jedoch auch seine Emotionalität. Gould wird niemals in dem Roman in direktem Bezug zu Emotionen gebracht, nur zur Kunst und zum Klavier. Eine Passage, die diesem Kontext nach interpretiert werden kann, ist die, in der Gould darüber redet, dass er eine Esche gefällt hat, die vor seinem Fenster gestanden hat und ihn während des Spielens abgelenkt hat. „Hindert uns etwas, müssen wir es wegschaffen, hatte Glenn gesagt, und ist es nur eine Esche.“ Das Fällen der Esche ist dem Ausschalten der Emotionen sehr ähnlich. Wie die Esche, hindern die Emotionen Glenn beim Klavierspielen und beim Klavierwerden.

Wertheimer wird viel mehr als Gould von seinen Emotionen getrieben. Sein Selbstmord ist vielleicht das deutlichste Beispiel dafür. Seine Emotionen sind auf die Spitze getrieben worden und haben das Schicksal Wertheimers bestimmt. Wertheimer war nicht in der Lage, seine Emotionen zu verkraften. In dem Sinne unterscheidet er sich stark von Gould, der überhaupt keine Emotionen mehr spürte, aber auch Wertheimer kann der Dichotomie untergeordnet werden, da auch er keinen wirklichen Platz für die Emotionen in seinem Leben hatte. Seine Emotionalität konnte nicht zusammen mit seinem Musikertum existieren. Deswegen ist er letztendlich zugrunde gegangen.

Für den Selbstmord werden mehrere Gründe gegeben, die stark zusammenhängen. Einer der wichtigsten Gründe ist das Wegziehen seiner Schwester, die jahrelang mit Wertheimer zusammengelebt hatte.⁷² Die Schwester erfüllt eine wichtige Rolle für Wertheimer, der seine Schwester immer tyrannisiert hat. Dennoch findet Wertheimer es unverständlich, dass seine Schwester wegzieht. „Ich habe alles für sie getan, mich für sie aufgeopfert und sie ließ mich stehen“.⁷³ Als Wertheimer Selbstmord begeht, erhängt er sich auf nur hundert Schritte vom Haus seiner Schwester.⁷⁴ Das Verhältnis zwischen Wertheimer und seiner Schwester ist sehr ungleich und schief, aber sehr wichtig für die Deutung der Emotionalität Wertheimers. Wertheimer benutzt seine Schwester scheinbar als eine Art Blitzableiter für seine Emotionen, so scheint es. Dem Erzähler gegenüber verhüllt Wertheimer seine Emotionen nicht, aber weiß sie auch nicht zu kanalisieren. Deswegen feuert er sie auf seine Schwester ab, weil er sie auf keine andere Weise loswerden kann. Diese Rolle der Schwester wird bestätigt vom Tod Wertheimers. Statt sich in Wien zu erhängen, fährt er zu seiner Schwester. Erst in der Nähe seines Blitzableiters, kann er seine Emotionen nachkommen und sich erhängen.

In *Die Klavierspielerin* empfindet auch Erika Schwierigkeiten, mit ihren Emotionen umzugehen. Obwohl sie keinen Selbstmord begeht, deuten sich doch Ähnlichkeiten in der Emotionalität Wertheimers und Erikas an. Wie Wertheimer, weiß auch Erika nicht mit ihren Emotionen umzugehen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Eifersucht, aus welcher Erika eine Glasscherbe in die Tasche eines Mädchens legt, nachdem das Mädchen mit Klemmer

⁷¹ Ibidem, S. 118.

⁷² Vgl. Ibidem, S. 38.

⁷³ Ibidem, S. 39.

⁷⁴ Vgl. Ibidem, S. 75.

gesprochen und gelacht hat.⁷⁵ Erika weiß sich keine Haltung anzunehmen und flieht aus dem Raum, wo Klemmer und das Mädchen sind. Sie empfindet Eifersucht, so spürt sie auch selbst: „Ihre Haut kräuselt sich vor Eifersucht wie Feinkrepp. [...] Unerträglich, wie er diese jungen Mädchen auf den Wühltisch der Abteilung Genußmittel durcheinandergeworfen hat.“⁷⁶ Diese Eifersucht äußert sich daraufhin sehr extrem, als sie darauf zielt, mit dem Glas die Hand des Mädchens zu schneiden. Andere Beispiele sind die Selbstmutilation und der Brief an Klemmer. In beiden Fällen ist sie ihren Emotionen ausgeliefert, aber weißt nicht, wie sie sich demnach verhalten soll.

Die unterentwickelte Emotionalität Erikas kann, ebenso wie ihre unterentwickelte Sexualität, anhand der Unterdrückung ihrer Mutter erklärt werden. Mit der zweifelhaften Erziehung von Erika hat die Mutter die Entwicklung der Emotionalität gestört. Sie hat Erika niemals den Raum gegeben, ihre Emotionen zu erkunden und ein gesundes Verhaltensmuster zu entwickeln. Auch hier ist das Projekt der Mutter jedoch nur teilweise erfolgreich. Erika ist noch immer ein emotionales Wesen, sie spürt ihre Emotionen und die Emotionen zeigen sich in ihrem Verhalten. Ihr Verhalten ist jedoch nicht der gesellschaftlichen Norm angepasst. Es ist der Mutter nur gelungen, Erika falsch zu sozialisieren, nicht aber, sie nach ihrem eigenen Wunsch zu gestalten.

Bezüglich der Emotionalität sind die Hauptfiguren in *Der Untergeher* gegensätzlich ausgerichtet. Gould kennt kaum Emotionen sie und Wertheimer reagiert sich an seiner Schwester ab. Wertheimer und Erika sind sich ähnlich, da auch Erika ihre Gefühle nicht auf eine gesunde Weise äußern kann, aber sie dennoch äußern muss. Der Unterschied zwischen Erika und Wertheimer ist, wie es im letzten Kapitel bei der Sexualität auch der Fall war, dass Erika von ihrer Mutter zerstört worden ist, während die ungesunde Emotionalität Wertheimers seines Künstlertums geschuldet ist. Seine Emotionalität ist deswegen intrinsisch zerstört worden. Obwohl die Dichotomie zwischen der Kunst und dem Leben an sich für sowohl Wertheimer, als auch Erika zutrifft, da keiner von ihnen das Künstlertum mit einer gesunden Emotionalität zu kombinieren vermag, begründet sie nicht die Situation von Erika, die ihrer Mutter wegen, nicht ihres Künstlertums wegen, eine unterentwickelte Emotionalität hat.

III.iv Der Geniebegriff

Der letzte Aspekt der Romane, der untersucht wird, ist der Aspekt des Geniebegriffes. Beide Romane können anhand des Geniebegriffes gedeutet werden, da er unmittelbar an die zentralen Themen geknüpft ist. Mit dem Interpretieren der Geniebegriffe wird die Analyse der Romane abgeschlossen. Der Abschnitt wird sich an dem in II.ii entwickelten Grundverständnis vom Geniebegriff orientieren. Das heißt, dass der rationalistische und der romantische Begriff vom musikalischen Genie benutzt wird, um die in den Romanen dargelegten Geniebegriffe systematisch analysieren zu können.

Im Roman *Der Untergeher* ist auffällig, dass alle Hauptfiguren außergewöhnlich gute Klavierspieler sind. Der Erzähler erwähnt die eklatanten musikalischen Qualitäten der Hauptfiguren.⁷⁷ Jedoch unterscheiden die Freunde sich stark in ihren Lebensweisen. Gould und der Erzähler scheinen keine psychischen Schwierigkeiten zu empfinden, während Wertheimer deutlich in seiner Existenz gescheitert ist. Gould hatte ihm den Spitzennamen Untergeher gegeben und auch der Erzähler spricht über das Scheitern von Wertheimer.⁷⁸ Die

⁷⁵ Vgl. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, S. 165.

⁷⁶ Ibidem, S. 160-165.

⁷⁷ Vgl. Bernhard, *Der Untergeher*, S. 8.

⁷⁸ Vgl. Ibidem, S. 26.

Klimax des Scheiterns wird vom Selbstmord gebildet, das Ereignis, woran im ganzen Roman erinnert wird. Für das Verstehen des Unterschieds zwischen Wertheimer und den zwei anderen Freunde ist der Geniebegriff von großem Wert.

Wertheimer glaubt, sich dem rationalistischen Gedanken anschließend, dass es eine perfekte Interpretation für jedes Musikstück gibt. Jedes Stück kann auf unendlich viele Weisen gespielt werden, aber eine Interpretation stellt das Stück in seiner besten Form dar. Die Kunst des Musikers ist es, die perfekte Spielart eines Stückes zu finden und folglich technisch gut auszuüben. Wertheimer ist demnach ein Nachschöpfer, der auf der Suche nach dem perfekten Ausüben seiner Musik ist, oder, in den Worten der Rationalisten, auf der Suche nach der perfekten Harmonie ist. Wertheimer glaubt, dass seine Fähigkeit durch das Studieren geübt werden kann, weswegen er, zusammen mit dem Erzähler und Gould, viele Studienarbeit geleistet hat am Mozarteum und unter Horowitz.⁷⁹ Wertheimer versteht sein Künstlertum demnach als Suche nach dem Genie. Das heißt, dass er die Musik bis zur Perfektion ausüben möchte.

Gould verkörpert dasjenige, was Wertheimer als Genie versteht. Gould wird schon von Anfang an als der beste Klavierspieler der drei Freunde beschrieben.⁸⁰ Er ist nach dem Studieren bekannt geworden mit seiner Interpretation der Goldbergvariationen, die weltweit als beste Interpretation anerkannt wird. Gould glaubt auch selbst, er habe die perfekte Interpretation gefunden, da er sie schon seit 26 Jahre nicht geändert hat.⁸¹ Das bestätigt nicht nur, dass es eine perfekte Interpretation für jedes Musikstück gibt, sondern auch, dass Gould diese für die Goldbergvariationen gefunden hat. Er gilt deswegen für Wertheimer als das Genie, was Wertheimer selber gerne wäre. Der Erzähler umschreibt Gould als „Kunstmaschine“, da er, der Dichotomie nach, sein Leben der Kunst geopfert hat und deswegen der perfekte Künstler geworden ist.⁸²

Wertheimer nach, war Gould das perfekte Genie, das höchstmöglich erreichbare. Der Erzähler erwähnt, dass das Treffen eines Genies entweder eine Rettung oder eine Vernichtung sein kann.⁸³ Im Falle von Wertheimer hieß es, dass er vernichtet wurde. Nach dem Abschluss des Studiums am Mozarteum hat Wertheimer, ebenso wie der Erzähler, aufgehört Klavier zu spielen. Der Grund für Wertheimer war, dass er nicht gut genug war. Gould erfüllte die Rolle des perfekten Musikers, der Wertheimer niemals werden konnte. Der Moment, in dem Wertheimer die ersten Takte von Gould hörte, wird deswegen als sein Ende umschrieben.⁸⁴ Mit der Unerreichbarkeit seines Ziels hatte das Leben von Wertheimer plötzlich keinen Sinn mehr. Er hatte seine Existenz der Musik gewidmet, aber konnte diese nicht nach Wunsch ausüben. Wertheimers Anbetung von Gould wird mit seinem Tod bekräftigt. Am Ende des Buches, als der Erzähler zusammen mit Franz im alten Haus von Wertheimer ist, sieht er, dass das Letzte, was Wertheimer gehört hatte bevor er starb, die Schallplatte mit den Goldbergvariationen von Gould war.⁸⁵

Ebenso wie die Freunde ist auch Erika ein eifriger Klavierspieler. Es wird beschrieben, wie sie schon ihr ganzes Leben damit beschäftigt ist, die „absolute Weltspitze“ des Klavierspielens zu erreichen, angeregt von ihrer Mutter.⁸⁶ Von ihrer Jugend bis in die

⁷⁹ Vgl. *Ibidem*, S. 112.

⁸⁰ Vgl. *Ibidem*, S. 8.

⁸¹ Vgl. *Ibidem*, S. 88-89.

⁸² Vgl. *Ibidem*, S. 132.

⁸³ Vgl. *Ibidem*, S. 110-111

⁸⁴ Vgl. *Ibidem*, S. 122.

⁸⁵ Vgl. *Ibidem*, S. 243.

⁸⁶ Vgl. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, S. 25-26.

Gegenwart spielt sie gleich den ganzen Tag Klavier, entweder zu Hause, oder in der Musikschule, wenn sie unterrichtet. Obwohl Erika so viel spielt, ist sie jedoch nicht so gut wie die Freunde im Roman Bernhards. Die Mutter fasst am Anfang des Romans die Klavierkarriere Erikas zusammen: „Du hast es nicht geschafft.“⁸⁷ Erika hat die absolute Weltspitze nicht erreicht, ist stattdessen Dozentin an der Musikhochschule geworden. Die Mutter war demnach nicht erfolgreich, ihre Tochter bis zur Weltspitze zu treiben und ebenso wie Wertheimer, ist auch Erika gescheitert in ihrem Musikertum.

Die Mutter beauftragt Erika, jeden Tag Klavier zu spielen. „Die Musik füllt Erikas Zeit voll aus. Keine andere Zeit hat darin Platz.“⁸⁸ Dieses Studieren deutet darauf hin, dass die Mutter glaubt, Erika könne mit bloßem Studieren die gezielte Weltspitze erreichen. Die Auffassungen der Mutter hören sich demnach ebenso rationalistisch an, wie die Auffassungen, die in *Der Untergeher* dargelegt werden. Nichtsdestotrotz schafft Erika es nicht, die Weltspitze zu erreichen. Erika weiß deswegen, dass es ihr dennoch an etwas fehlt. „[W]äre es nur nach Üben gegangen, sie bliebe Siegerin nach Punkten, sogar durch K.o. der anderen!“⁸⁹ Die Realität zeigt sich deswegen weniger rationalistisch, als die Mutter gedacht hatte. Nicht nur das Üben bestimmt die Qualität des Spielens. Es scheint Erika an etwas zu fehlen. Hier tritt die romantische Musikauffassung ins Spiel. Es fehlt Erika an dem, was von Baumgarten die Sprache des Herzens genannt wurde, das gefühlsmäßige Spielen. In der Illusion der Mutter ist „Erikas Beruf [...] gleich Erikas Liebhaberei: die Himmelsmacht Musik.“⁹⁰ Ein wenig später wird jedoch erwähnt, wie Erika manchmal anderes aufsucht: „männliche Liebe drohte mit Ablenkung vom Studium, Äußerlichkeiten wie Schminke und Kleidung reckten die häßlichen Häupter“.⁹¹ Das Gefühl und die Emotionen von Erika sind deswegen nicht auf den Bereich des Musizierens beschränkt. Es zeigt sich, wie die Mutter versucht, Erika in der Zwangsjacke zu halten, obwohl Erika selbst manchmal anderes als Klavierspielen im Sinn hat. Die Mutter beherrscht demnach mit ihren Auffassungen bezüglich des Genies das Leben Erikas, da sie Erika beauftragt, immer zu üben, obwohl Erika spürt, dass es ihr nichts bringen wird. Das schließt sich der These Arteels an, die sagt, die Mutter verwende die Musik für das Kontrollieren von Erika. Des Übens wegen hat Erika keine Zeit mehr um etwas anderes zu machen, außerhalb der Kontrolle ihrer Mutter.

Sowohl in *Der Untergeher* als auch in *Die Klavierspielerin* ist das Genie stark an die Thematik des Buches geknüpft. In *Der Untergeher* ist das Verstehen des rationalistischen Geniebegriffes Wertheimer essentiell für das Verstehen seines Scheiterns, während der ebenso rationalistische Geniebegriff der Mutter von Erika an zentraler Stelle in ihrer Unterdrückungsmethode steht. Sie benutzt das ausgiebige Üben, um Erika unter Kontrolle zu behalten.

V Fazit

Diese Arbeit hat sich einen Vergleich zwischen den Romanen *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *Der Untergeher* von Thomas Bernhard gewidmet. Genauer gesagt wird die Rolle der Musik in den beiden Romanen näher betrachtet. Die Frage, ob die Rolle der Musik in den beiden Romanen gleich ist oder nicht, wurde in der Analyse beantwortet. Am Anfang der Arbeit wurde zuerst der wissenschaftlichen Hintergrund erläutert. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit wurden dargestellt, der Begriff des musikalischen Genies in der Ästhetik wurde aufgegriffen, und zuletzt wurde eine erste Deutung der Romane anhand der Sekundärliteratur verfasst. Die Sekundärliteratur deutet die Musik in *Die Klavierspielerin*

⁸⁷ Ibidem, S. 11.

⁸⁸ Ibidem, S. 8.

⁸⁹ Ibidem, S. 103.

⁹⁰ Ibidem, S. 8.

⁹¹ Ibidem, S. 8.

vor allem als Unterdrückungsmittel der Mutter. Deswegen steht die Musik thematisch nicht zentral im Roman, sondern ist dem Themenkomplex der Sexualitätssuche von Erika untergeordnet. In *Der Untergeher* steht die Musik jedoch im Zentrum. Die Sekundärliteratur weist darauf hin, dass der Roman eine Dichotomie zwischen Leben und Kunst darlegt. Die Kunst ist lebensfeindlich, weswegen die drei Freunde allen ein rein künstlerisches Leben führen, woran Wertheimer letztendlich zugrunde geht.

Diese erste Deutung wurde danach anhand einer eigenen Analyse der Romane überprüft. Die Analyse wurde untergliedert in vier Teilaspekte. Zuerst wurde das Verhältnis zur Gesellschaft der Hauptfiguren betrachtet, zweitens die Liebesbeziehungen und die Gestaltung der Sexualität, drittens die Emotionalität und zum Schluss der dargestellte Geniebegriff der Hauptfiguren.

Anhand der Analyse kann die erste Deutung zum größten Teil bestätigt werden, obwohl manche Aspekte der Romane in der Sekundärliteratur meiner Meinung nach zu wenig Aufmerksamkeit bekommen haben. Bezüglich *Die Klavierspielerin* ist die Interpretationsansatz von Inge Arteel sehr überzeugend. Nichtsdestotrotz bleibt bei ihr, sowie bei anderen Interpretationsansätzen, der Misserfolg der Mutter unausgearbeitet. Die Beziehung zwischen Erika und der Mutter wird ausführlich und erfolgreich analysiert, und die Verwendung der Musik wird, meiner Meinung nach, richtig gedeutet. Die Frage, ob die Mutter letztendlich erfolgreich ist mit der Konditionierung Erikas, wird jedoch nicht beantwortet. Die Frage ist, glaube ich, jedoch sehr relevant. An mehreren Stellen beweist Erika, dass ihre Persönlichkeit nicht komplett von der Mutter unterdrückt worden ist. Das wird am meisten deutlich, wenn sie ihre eigenen Emotionen nicht unter Kontrolle hat, wie beim Vorfall mit ihrem Cousin. Erika spürt eine große Verschiedenheit an Emotionen, aber weiß diese nicht zu deuten oder zu äußern. Es ist der Mutter demnach nur gelungen, Erikas Bewältigungsmechanismen zu zerstören, aber nicht, ihr ihre vollständige Emotionalität wegzunehmen. Die Beziehung zwischen Erika und Klemmer deutet auf dasselbe hin. Erika hat sich in ihn verliebt, aber kann sich dazu, sowohl sich selbst als auch anderen gegenüber, nicht äußern.

Hier kommt die Rolle der Musik ins Spiel. Die Musik als Zwangsmittel der Mutter ist eine richtige Interpretation, bedarf aber noch einer weiteren Ausführung. Die Musik wird als eine Art Ersatz verwendet, um die Persönlichkeit Erikas zu ersetzen. Erika soll die Weltspitze der Musik erreichen. Das schafft sie jedoch nicht, ebenso wie die Konditionierung der Mutter letztendlich erfolglos ist. Das musikalische Scheitern Erikas hat damit zu tun, dass sie sich nicht der Musik überlassen kann. Das kann nicht durch das reine Üben ersetzt werden. Deswegen kann gesagt werden, dass die Konditionierung der Mutter vom Anfang an bereits gescheitert war. Neben dem Einsatz als Zwangsmittel funktioniert die Musik, oder das künstlerische Schaffen, auch als gescheiterter Ersatz für die Emotionalität Erikas.

In *Der Untergeher* wird die in der Sekundärliteratur dargelegte Dichotomie zwischen Leben und Musik in der Tat wiedergegeben. Die drei Hauptfiguren beschäftigen sich im Leben nur noch mit der Musik und lassen Emotionalität wenig Platz. Sobald Wertheimer und der Erzähler mit dem Klavierspielen aufhören, bleibt davon jedoch wenig übrig. Sie sind gescheitert in der Musik und deswegen auch im Leben. Das äußert sich vor allem bei Wertheimer stark, der Selbstmord begeht.

Die Sekundärliteratur deutet das korrekt an. Jedoch wird versäumt, den Grund des Scheiterns von Wertheimer in einen größeren Rahmen zu setzen. Wertheimer hat zum Ziel, der größte Klaviervirtuose zu werden. Sobald er Gould begegnet, der die perfekte Verkörperung des Wertheimerschen Ziels ist, führt das dazu, dass Wertheimer vernichtet wird. Dieses Charakterverhältnis wird in der Sekundärliteratur kaum ausgearbeitet, obwohl es

im Roman an zentraler Stelle steht. Die Musik spielt in diesem Verhältnis eine grundlegende Rolle. Die Hauptfiguren haben ihr Leben der Musik geopfert, weswegen neben der Musik nichts mehr übrig ist. Das gilt vor allem für Wertheimer, der nach seinem Aufhören niemals mehr eine befriedigende Beschäftigung gefunden hat. Die zerstörende Wirkung der Musik, die in der Sekundärliteratur erwähnt worden ist, wird vom Roman bestätigt.

Der größte Unterschied zwischen den Romanen ist demnach die Zentralität der Musik. In *Die Klavierspielerin* funktioniert die Musik als Zwangsmittel der Mutter, Erika von externen Einflüssen abzuschirmen. Erikas Grund, Musik zu spielen, ist deswegen vor allem extern motiviert. Deswegen ist ihr musikalisches Scheitern von anderer Art als das Scheitern von Wertheimer, der aus eigener Berufung mit dem Klavierspielen angefangen hat. Erikas Scheitern deutet darauf hin, dass die aufgelegte Konditionierung nicht vollständig ist, und Erika demnach ihre Emotionalität und Persönlichkeit nicht verloren hat. Sie spürt noch immer einen Drang nach anderem, als dem, was ihre Mutter ihr verordnet. Sie strebt ein Leben neben der Musik an, dass ihr jedoch verwehrt werden soll. Die Dichotomie, die auf Wertheimer zutrifft, gilt für Erika demnach nicht. Für Wertheimer ist diese Dichotomie sehr wichtig. Nach seinem musikalischen Scheitern bleibt nichts übrig. Das Unmusikalische gehört nicht zu seinem Wesen und das Musikalische ist zielloos. Deswegen ist Wertheimers Existenz sinnlos geworden. Erika erfährt die Musik demnach als Zwangsmittel, während der Musik für Wertheimer das ganze Existieren umfasst und bis zur Kunst erhöht werden kann, was ihm jedoch nicht gelingt.

Damit ist die Hauptfrage dieser Arbeit beantwortet. Nichtsdestotrotz ergeben sich während des Forschens immer neue Fragen, die zum Weiterforschen einladen, ebenso bezüglich dieses Themas. Interessant wäre es zum Beispiel die Rolle der Musik, oder der Kunst im Allgemeinen, im Gesamtwerk der beiden Autoren zu erforschen. Bei Bernhard ist das vielleicht am relevantesten, da *Der Untergeher* zusammen mit den Romanen *Alte Meister* und *Holzfällen* die sogenannte Trilogie der Künste formt.⁹² Demnach ist es sehr wahrscheinlich, dass auch die anderen zwei Romane sich mit Kunstauffassungen beschäftigen. Dem Fazit nach, ist bei Jelinek die Sexualitätssuche ein wichtigeres Thema als die Musik. Dieses Thema ist auch häufig in der Literatur wiederzufinden, die unter dem Begriff der ‚neuen Subjektivität‘ gefasst worden ist. Die zu diesem Begriff gehörende Literatur ist meistens in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlicht worden, ebenso wie *Die Klavierspielerin*. In diesem Bezug sind zwei Forschungsfragen besonders relevant. Erstens könnte es interessant sein, zu überprüfen, was das genaue Verhältnis von Jelinek zur neuen Subjektivität ist und ob sie auch mit diesem Begriff bezeichnet werden kann. Zweitens wäre es interessant, zu erforschen, ob die Musik innerhalb der Literatur der neuen Subjektivität eine Rolle spielt. *Die Klavierspielerin* zeigt, dass die Musik benutzt werden kann für die Bearbeitung der Sexualitätsthematik. Vielleicht gibt es in der neuen Subjektivität mehr Romane, worin die Musik mit der Suche nach dem Weiblichen verknüpft wird. Diese weiterforschenden Fragen werden die Romanen auf verschiedene Weisen in einem größeren Kontext setzen, womit das Verständnis der Romane und ihre Thematik erweitert werden kann.

⁹² Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister* (Camden House, Rochester 1999).

VI Literatur

Primärliteratur

Bernhard, Thomas, *Der Untergeher* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983).

Jelinek, Elfriede, *Die Klavierspielerin* (Rowohlt Verlag, Reinbek 1988, Originalausgabe 1983).

Sekundärliteratur

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

Barbey, Rainer, ‚Das Genie als Menschenkenner und ‚Weltanschauungskünstler‘: Neue Aspekte zu Thomas Bernhards Otto-Weininger-Rezeption in *Der Untergeher*‘, in: Manfred Mittermayer und Martin Huber (Hrsgs.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003* (Böhlau Verlag, Wien 2003), S. 253-265.

Brög, Hans, *Zum Geniebegriff: Quellen, Marginalien, Probleme* (Aloys Henn Verlag, Ratingen 1973).

Gürtler, Christa, ‚Elfriede Jelinek und die Musikerinnen‘, in: Roman Kopřiva und Jaroslav Kovář (Hrsgs.), *Kunst und Musik in der Literatur: Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart* (Praesens Verlag, Wien 2005), S. 169-183.

Hoffmann, Birthe, ‚Die Kakophonie des Absoluten am Ende der Kunstperiode: Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*‘, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik* (Universal Edition, Wien 2000), S. 36-49.

Lubkoll, Christine, ‚Musik in Literatur: *Telling*‘, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsgs.), *Handbuch Literatur & Musik* (De Gruyter Verlag, Berlin 2016), S. 78-94.

Meyer, Hans Georg, *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik* (Dissertation, Friedrichs-Universität, Halle (Saale)-Wittenberg 1874).

Munzar, Jiří, ‚Elfriede Jelineks Musikerinnen und die Bürger-Künstler-Problematik‘, in: Roman Kopřiva und Jaroslav Kovář (Hrsgs.), *Kunst und Musik in der Literatur: Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart* (Praesens Verlag, Wien 2005), S. 163-168.

Olsen, Michael P., ‚Thomas Bernhard, Glenn Gould, and the Art of the Fugue: Contrapuntal Variations in *Der Untergeher*‘, in: *Modern Austrian Literature* 24:3-4 (1991), S. 73-83.

Ortland, Eberhard, ‚Genie‘, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsgs.), *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Metzler Verlag, Stuttgart 2000), S. 661-709.

Paul, Georgina, *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature* (Boydell & Brewer, Oxford 2013).

Revers, Peter, ‚„Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould, und das Problem der Virtuosität‘, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik* (Universal Edition, Wien 2000), S. 140-153.

Scher, Steven Paul (Hrsg.), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984).

Voerknecht, Liesbeth, ‚Thomas Bernhard und die Musik: *Der Untergeher*‘, in: Joachim Höll und Kai Lührs-Kaiser (Hrsgs.), *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten* (Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 1999), S. 195-206.

Wagner, Walter, ‚„Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“: Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard‘, in: Martin Huber, Manfred Mittermayer u.a. (Hrsgs.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003* (Böhlau Verlag, Wien 2003), S. 57-70.

Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Rodopi Verlag, Amsterdam 1999).

- ‚Musik in Literatur: *Showing*‘, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsgs.), *Handbuch Literatur & Musik* (De Gruyter Verlag, Berlin 2016), S. 95-113.

Zimmermann, Jörg, ‚Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise‘, in: Günter Schnitzler (Hrsg.), *Musik und Zahl: Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik* (Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1976), S. 81-135.