

Elfriede Jelinek:
„ICH WILL KEIN THEATER“
Mediale Überschreitungen



Pia Janke (Hg.) & Team

Praesens
Verlag

INHALT

Einleitung	9
THEATERKONZEPTION GATTUNGSFRAGEN GATTUNGSÜBERSCHREITUNGEN	15
<i>Sabine Treude (Waidhofen an der Ybbs):</i> Sprache verkehrt gekehrt Das Gespenstische und die Philosophie in den Texten von Elfriede Jelinek	17
<i>Inge Arteel (Brüssel):</i> Elfriede Jelineks kinematographisches Theater	23
<i>Evelyn Annuß (Berlin):</i> Spektr. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks <i>Die Wand</i>	34
<i>Bärbel Lücke (Stade):</i> Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion Von <i>Bambiland/Babel</i> über <i>Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)</i> (für Christoph Schlingensiefs <i>Area 7</i>) zum <i>Königinnendrama Ulrike Maria Stuart</i>	61
<i>Sarah Neelsen (Lyon):</i> Intertextualität und Sinnstiftung Anmerkungen zu Elfriede Jelineks <i>Babel</i>	86
<i>Inge Arteel und Bärbel Lücke im Gespräch mit Christian Schenkermayr (Wien):</i> Textgebilde – Bilderwelten <i>Bambiland</i> und <i>Babel</i> im Spannungsfeld von „Autorfunktion“ und Inszenierungspraxis	100
THEATRALE ASPEKTE INSZENIERUNGSFORMEN	109
<i>Ute Nyssen (Köln/Paris):</i> Jelinek spielen. Einige Beispiele	111
<i>Roberta Cortese (Turin):</i> Schleefs <i>Sportstück</i> -Inszenierung – Ein Probenbericht	127
<i>Ulrike Ottinger (Berlin) im Gespräch mit Pia Janke (Wien):</i> Vom Text zum Bild: Inszenierung als Übersetzungsarbeit	131
<i>Tilman Raabke (Berlin):</i> 4 Erfahrungen mit Elfriede Jelinek	143
<i>Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenkermayr:</i> „Wer spricht aus diesen Texten?“	146
<i>Joachim Lux (Wien):</i> „Theaterverweigerer“ an der Burg Schleef – Stemmann – Schlingensief – Häusermann	152
<i>Nicolas Stemmann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke:</i> Die Gedanken sind die Handlung	172
Diskussion mit Eva Brenner (Wien), Hilde Haider-Pregler (Wien) und Emmy Werner (Wien), moderiert von Pia Janke: Elfriede Jelinek – Eine Autorin fürs Theater?	178

ÜBERSETZUNGEN INTERNATIONALE AUFFÜHRUNGEN INTERKULTURELLES	197
<i>Yasmin Hoffmann (Orléans):</i>	
Jelinek en français dans le texte	199
<i>Lia Secci (Rom):</i>	
Das Theater Elfriede Jelineks in Italien	213
<i>Anna Majkiewicz (Katowice/Wien), Joanna Ziemska (Wien):</i>	
Probleme der intertextuellen Harmonisierung von Translaten (Die Ausgesperrten in polnischer Sprache)	220
<i>Gitta Honegger (Phoenix):</i>	
Translating Austria (Fünf) Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit	233
<i>Keiko Nakagome (Tokyo):</i>	
Die interkulturelle Problematik: Die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theatertexten	245
<i>Anrit Mehta (Hyderabad):</i>	
Elfriede Jelineks Lust auf Hindi: Wie würden die Kulturmoralisten reagieren?	261
HÖRSPIEL RUNDFUNK INTERMEDIALES	273
<i>Gunna Wendt (München):</i>	
Wer nicht fühlen will, muss hören Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek	275
<i>Christoph Kepplinger (Wien/Hagenberg):</i>	
Partituren für den Rundfunk Elfriede Jelineks akustische Literatur	292
<i>Allyson Fiddler (Lancaster):</i>	
Die Ausgesperrten. Intermediale Blickpunkte und Hörweisen	307
DREHBUCH FILM VIDEO	321
<i>Sabine Perthold (Wien):</i>	
„Klopfen wir sie plätt zu Zelluloid!“ Elfriede Jelinek als cinephile Autorin	323
<i>Beate Hochholdinger-Reiterer (Wien):</i>	
„Mich hat Film immer mehr interessiert.“ Zur Malina-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek	343
<i>Katharina Pewny (Graz/Hamburg):</i>	
IMPORT EXPORT JELINEK Einleitende Bemerkungen zu VALIE EXPORTS <i>Elfriede Jelinek. News from</i> Home. 18.8.88	365
KOMPOSITION OPER TANZTHEATER	375
<i>Irene Suchy (Wien):</i>	
Die Komponistin Elfriede Jelinek	377

<i>Irene Dische (Berlin) im Gespräch mit Pia Janke:</i>	
„Alle wussten es“	
Das Singspiel <i>Der tausendjährige Posten oder Der Germanist</i>	388
<i>Gerold W. Gruber (Wien):</i>	
Intermedialität in der Musik Olga Neuwirths, insbesondere	
in den Jelinek-Vertonungen	401
<i>Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke:</i>	
Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen	410
<i>Bernd R. Bienert (Wien):</i>	
Jelinek tanzt	423
BILDENDE KUNST, INSTALLATION MEDIENKUNST PERFORMANCE	435
<i>Peter Weibel (Karlsruhe):</i>	
Mediale Montagen	
Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien	
und Subjektaussagen	437
<i>Evelyne Polt-Heinzl (Wien):</i>	
Bilder.Schreiben.	
Über Elfriede Jelineks Umgang mit Vordergrund, Hintergrund	
und Übermalung	446
<i>Elke Krystufek (Wien) im Gespräch mit Monika Meister (Wien):</i>	
Was von den Ikonen überbleibt	464
DVD	475
<i>Deseo/Desire</i>	
<i>(Haunted Bodies in a videotext) next to Elfriede Jelinek's Jackie</i>	477
<i>Christiane Zintzen (Wien), Karl Petermichl (Wien):</i>	
Einatmen – Ausatmen: Elfriede Jelinek in Figuren der Radiophonie	479
<i>Klage, meine liebe. Zwei Lieder von Elfriede Jelinek</i>	488
<i>Ausschnitte aus Der tausendjährige Posten oder Der Germanist</i>	490
AutorInnen und GesprächspartnerInnen	491
Danksagung	499

Irene Suchy (Wien)

Die Komponistin Elfriede Jelinek

Die im Beitrag erwähnten Lieder Elfriede Jelineks *Klage* (1965) und *meine liebe* (1966) sind auf der DVD zu hören, die dem Buch beiliegt (Informationen: S. 488).

Die Komponistin - Sind drei Lieder genug für ein Oeuvre?

Drei Lieder Elfriede Jelineks sind unveröffentlicht im Autograph von ihr erhalten: zwei auf eigene Texte, und zwar *Klage*, datiert als Komposition 1965, und *meine liebe*, komponiert 1966, sowie eines auf einen Text François Villons in der Nachdichtung Paul Zechs, möglicherweise ihr letztes Opus, ebenfalls komponiert 1966. Es ist *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot*. Jelinek nennt die Komposition mit einem Vor-Titel auf einem Deckblatt *Kennwort: Villon*. Der Text ist entnommen dem Band: *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon. Freie Nachdichtung Paul Robert Zech, 1931 bzw. 1962*. Das Wort *dick* kommt in dieser Ausgabe nicht vor, in der Internet-Ausgabe aber schon.¹ Die Literaturwissenschaft hat inzwischen mehrfach nachgewiesen, dass Paul Zech dieses Gedicht wie viele andere selbst gedichtet und keineswegs nachgedichtet hat. Im Manuskript des Liedes jedoch äußert die Komponistin keinen Zweifel an der Autorschaft Villons. Zech hat sich jedenfalls als Fritz Kreisler der Villon-Balladendichtung und auch als dessen Biograph verdient gemacht.

Dass die Komponistin Lieder wählt, stellt sie in eine Tradition der weiblichen Muskschaffenden, die sich mit dem Lied eine gewisse Aufführbarkeit sichern. Fanny Mendelssohn-Hensel, auf die sich Jelinek bezieht, komponierte vier Liedgruppen in vier gesonderten Opus-Zahlen.

Über Fanny Mendelssohn-Hensel, die Schwester Mendelssohns, die ihrem Bruder Teile ihrer Kompositionen (und oft auch ganze Werke!) abzutreten hatte und ihre Werke nur in privatem Kreis, bei Hauskonzerten, hören durfte, kann man nicht sprechen, ohne über ihr Leben, über das sie in ihrer Kunst nicht hinausgekommen ist, zu sprechen.

Clara Schumann – die in *Clara S.* zum literarischen Gegenstand einer *Musikalischen Tragödie* geworden ist – hat ihre Werkgruppen op. 12, 13, 23 und eine weitere ohne Opus-Zahl dem Lied gewidmet. Auch wenn das Lied in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ungeliebte Gattung geworden ist: Das Lied steckt den Rahmen ab, wie weit der Arm der Komponistin reicht, wie weit ihre Stimme trägt. Vom Klavier in den Salon, nicht weiter: weder in den Konzertsaal noch in ein Verlagshaus. Das Frauenzimmer bleibt der Raum. Das Verbot von Fannys Vater, ihre Werke jemals



Irene Suchy

KLAGE

14. 7. 1915

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "KLAGE" by Elfriede Jelinek. The score is written on ten staves, with the top two staves for Soprano and the remaining eight for Piano. The music is in 3/4 time and features a complex, expressive style with many accidentals and dynamic markings. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The score is dated "14. 7. 1915" in the top right corner.

Sopran

Klavier

du hast dich denn die
schon wieder
flöte so gew
wie die
schrei
die sei
deiner harfe
ben

Elfriede Jelinek: *Klage*. Erste Seite des Autographs

drucken zu lassen, ist jetzt gar nicht mehr notwendig. Kein Verlag hat sich auch im Zuge größter Ehrungen und internationaler Popularität dazu aufgerafft, Jelineks Lieder zu drucken. Sie ist keine Komponistin geworden. Über Clara Schumann sagte Hans Bülow: „Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdruckte Copistin [...] Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt.“²

Auch die Jelinek glaubt oft nicht an das Femininum des Begriffes Schöpfer. Die Jelinek komponierte in den sechziger Jahren drei Lieder, eines – *Klage* – war beim Symposium eine Uraufführung. Auch wenn es unstatthaft ist, diese Lieder zu analysieren, um daraus folgernd die Frage zu stellen, welchen Weg eine Komponistin Jelinek weiter genommen hätte – kein erstes Opus ist isoliert in der Analyse aussagekräftig –, ein paar Betrachtungen:

Die Struktur geben der Text sowie die Reihe der 12 Töne. *Klage* und *meine liebe* haben noch Takt-Strukturen, die nur mehr eine optische, keine akustische Funktion haben, es gibt häufige Anweisungen zum Tempowechsel, mehrere Taktwechsel, das Villon-Lied verzichtet vollständig auf Taktstrukturen. „Sehr frei“ gibt die Komponistin hier Anweisungen. *meine liebe* will die Interpretation „langsam schwebend“.

Während die Komponistin also rhythmische Strukturen überwindet, bleibt die Reihe der 12 Töne Strukturmittel, Gerüst des Komponierens. Ein Modemittel der Zeit – wie Hans Werner Henze erst unlängst feststellte; im Interview mit Wilhelm Sinkovicz erzählte er:

Wie diese funktioniert, haben wir erlebt, auf dem Weg nach Darmstadt, zu den berühmten „Ferienkursen“, wo die neuen Gurus vom Schläge eines Karlheinz Stockhausen, eines Pierre Boulez Gleichaltrigen und wenig Jüngerer die Allheilmittel der neuen Generation predigten: „Wiener Jungen“, erinnert sich der ratlos inmitten Sitzende später nicht ohne Amüsement, „die sonst im Carl-Orff-Stil komponierten, schrieben auf den Knien im Zugabteil noch schnell Zwölfonstücke, um von den Kursleitern überhaupt akzeptiert zu werden.“ Dass die geistigen Führer dieser Avantgarde auf solch mediokre Schummeleien auch noch hereingefallen sind und die Machwerke aus der Deutschen Bahn „mit Wohlwollen begutachtet“ haben, erregt wohl bis heute den Ekel des ewigen Außenseiters.³

Die Komponistin Jelinek verwendet die 12-Tönigkeit undogmatisch, die Regeln der Reihe überwindend, was die „Erlaubnis“ zum Vorkommen eines Tones vor den andern Tönen der Reihe betrifft. Sie erreicht dadurch höhere Sanglichkeit in kleineren Intervallen, eine weichere Melodielinie. Eine inspirierende Verbindung zur sogenannten zweiten Wiener Schule, zu Webern, mag in dem Satz-Palindrom zu sehen sein, das Jelinek dem Lied *meine liebe* beilegte und das als Anlehnung an Anton Weberns vierfaches Satzpalindrom SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS verstanden werden kann:

BIN ICH ES NICHT
ES BIN ICH NICHT
BIN ICH NICHT ES
ICH BIN ES NICHT⁴

Zwei der Lieder Jelineks sind von Klavier begleitet, eines, die vorgebliche Villon-Ballade, vom Cembalo. Es gibt direkte Ausdeutungen des Textes, in *Klage* imitiert das Klavier und gelegentlich die Singstimme die Harfe durch Vorschläge und Glissando-Imitationen – bei „die saiten deiner harfe“ und „gerissen“. Der Komponistin – die zweimal die Dichterin ist – ist wichtig, dass der Text verständlich bleibt. Der Text ist schnörkellos entlang komponiert, dicht, wenig redundant. Das Tasteninstrument bekommt keine eigenständige Funktion, wenn überhaupt bloß ein paar Töne Vorspiel.

Will man Vorbilder hören, ist Schönbergs *Pierrot Lunaire* vielleicht eines, in den Parametern Dichte, Gestik, Verständlichkeit und 12-Tönigkeit liegt eine Tradition, die zu Eisler führt; für Jelineks Kompositionen bietet sich die Stimme eines Schauspieler-Sängers wie Ernst Busch an; letztlich eine Tradition, die zu Zobl gehen würde, den sich Jelinek als Komponisten für die Lieder zu *Präsident Abendwind* gewünscht hat.⁵ In *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot* wendet und weitet die Komponistin das Lied-Genre zum Melodram, die Singstimme hat rezitativische Ansätze, das Klavier ahmt das Schlagen auf einem Zupfinstrument nach, eine „Klumpfe“ des Liedermachers Villons. Die Ballade ist das eigenständigste Stück der Komponistin; im Text, der nicht ihr eigener ist, findet sie zu einem originären Ton und zur Freiheit von Taktstrukturen.

Die literaturwissenschaftlich „übersehene“ Gattung des Hurenliedes, in dessen Tradition die *Ballade* steht, als dessen Ahnherrn man Villon sehen kann, ist Manifestation der Antibürgerlichkeit. In keiner anderen Figur auf den Brettern dieser Zeit manifestiert sich der antibürgerliche Gestus deutlicher als bei der Dirne, mit der die Autoren der verklemmten Sittlichkeit, dem verlogenen Sexus des allgemeinen Moralcodex der bürgerlichen-männlichen Doppelmoral, aber auch der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit entgegneten.⁶

Gerade dieses Werk zeigt die Kunst und frühe Professionalität der Komponistin und legt die Vermutung nahe, dass ihre Entscheidung Dichterin zu werden, eine Entscheidung war, die nichts mit Talent und Können zu tun hatte.

Das Ende der Komponistin

„Kraft“ und „Anstrengung“ sind die Begriffe, die die Jelinek in mehreren Interviews mit Komponieren verbindet: Komponisten stürben am Herzinfarkt, das sei bezeichnend, schrieb sie nach dem Tod Otto M. Zykans in einer E-Mail an Olga Neuwirth.⁷

Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot

François Villon
(Nachdichtung von Paul Zech)
Musik: Elfriede Jelinek

I.
Tenor
Solo für
Cembalo

Da legen sich die Menschen auf, weil
ich sitze in dem Mädchen gebe, das von Stiller nähert und meine Wang
ich da zu.
ich aber hab die Klein und so
schick dich gem

~~complet~~

12 Hitzig

Elfriede Jelinek: Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot. Erste Seite des Autographs



Programm der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche Innsbruck 1969

Patricia Jünger beneidete die Dichterin um die Kraft, Strukturen zu bauen. „Ich kenne niemanden, der mehr Kraft hat als Patricia Jünger.“ Und: „In Erinnerung ist mir auch die unglaubliche Schnelligkeit und Sicherheit“, mit der Patricia Jünger einen Text auswählt. Die Jelinek vergleicht die Jünger mit einem „trittsichere[n] Bergsteiger“ in ihrer „traumwandlerischen“ Sicherheit und ihre Kompositionen mit den „ersten Yeti-Schritte(n) in den weißen Schnee.“⁸

Es gehört große Kraft dazu, in einem weiten, unwirtlichen, von männlichen Genies wie von riesigen Einsiedlerkrebsen (sie hausen in den Körpern ihrer Frauen!) bewohnten Gebiet wie der Musik, in dem das Ausschlußverfahren gegen die Frauen erfolgreich war, wie nirgendwo sonst in der Kunst [...] die ersten Yeti-Schritte in den weißen Schnee zu setzen.⁹

Das Ende der Komponistin Jelinek ist – auch – die Verleugnung der Tradition der Komponistinnen, auf die sie sich nur in Einzelschicksalen bezieht, die ihr zu schmal, zu wenig tragfähig scheint, um darauf bauen zu können. Während sich die Dichterin auf Strukturen dichtender Personen bezieht – die Wiener Gruppe zum Beispiel –, sind Komponistinnen ihrer Beschreibung jeweils Pionierinnen, die sich nicht auf eine Tradition, eine Gruppe stützen können.

Strukturen, die keine Komponistinnen zuließen

Ist es heute unter besonderen Anstrengungen möglich, in von Männern besetzten Musikstrukturen sich diesen Weg zu bahnen, boten die österreichischen fünfziger und sechziger Jahre keine Möglichkeit. Betrachtet man die Aufführungen der Innsbrucker Jugendkulturwochen, die von 1950 bis 1968 stattfanden und das Sprungbrett für eine KünstlerInnen-Generation in Österreich bildeten, war kein einziges Werk einer Komponistin aufführbar, Dichterinnen und Malerinnen jedoch wurden geduldet, sogar ausgezeichnet. Milena Meller hat das in ihrer Dokumentation nachgeprüft.¹⁰ Die Komponistin Jelinek hatte also kaum eine Chance in den Nachkriegs-Strukturen Österreichs, die Dichterin jedoch schon. Sie wurde aufgeführt und geehrt. Bei der 20. Jugendkulturwoche errang Jelinek sowohl die Preise für Lyrik als auch Prosa.

Eine einzige Komponistin war Teilnehmerin der Innsbrucker Jugendkulturwochen: Friederike Gottwald, die weder im *Mica. Lexikon zeitgenössischer Musik*¹¹ angeführt ist noch im *Lexikon 210 österreichische Komponistinnen* von Eva Marx und Gerlinde Haas¹². Sie war Teilnehmerin, aber nicht Aufgeführte. Sie starb früh, möglicherweise an Selbstmord. Auch wenn sie auf Fotos mit Jugendkulturwochenteil-



Elfriede Jelinek als Preisträgerin der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche Innsbruck 1969.
Foto: Otto Breicha

IMAGNO
KONSTRUKTIVE IMAGINA

nehmern (der männliche Plural ist richtig) abgebildet ist – mit Zykan, Urbanner, Neuwirth¹³ – hat niemand bis jetzt ihre Spur verfolgt. Als Teilnehmerin der Jugendkulturwoche 1958, die unter dem Motto „Musik unserer Zeit“ standen, ist sie erfasst.¹⁴

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass auch Elfriede Jelinek in den beiden genannten Standardwerken nicht geführt ist.

Im Nachlass Otto M. Zykans fand ich einen siebenseitigen Brief der einzigen als Komponistin teilnehmenden Frau bei den Jugendkulturwochen, in dem diese schreibt, dass sie eine Beziehung zu einem 15 Jahre älteren Mann hätte, der ebenfalls Komposition studiere und sich nicht begabt genug fühle, was sie wiederum veranlasse, sich ebenfalls nicht begabt genug zu fühlen. Dass der Mann Rauschgift nehme, falle auf sie selbst als verachtenswert zurück; als negative Liebeserklärung bittet Gottwald den Adressaten Zykan, sich von ihr fernzuhalten – „um Deinetwegen“¹⁵.

Friederike Gottwald studierte von 1951-1959 an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, und zwar Orgel von 1951/52 bis 1954/55 bei Karl Walter, abgeschlossen mit Reifeprüfung 1955 mit vorzüglichem Erfolg; Komposition 1951/52 bis 1957/58 bei Otto Siegl (bis Sommersemester 1956) und Alfred Uhl (ab Sommersemester 1957), Klavier von 1952/53 bis zum Wintersemester 1954/55 bei Marianne Lauda und Grete Hinterhofer sowie Zwölfton-Seminar im Sommersemester 1958 und Wintersemester 1958/59 bei Hanns Jelinek.¹⁶ Friederike Gottwald, Tochter eines Gemeindeangestellten, wurde beim Mozartjahr-Wettbewerb der *Österreichischen Musikzeitschrift* für ihre Motette *O Traurigkeit* für gemischten A-capella Chor mit einem Anerkennungsdiplom ausgezeichnet,¹⁷ sie bekleidete – wie sie im Interview mit Erik Werba erzählt – ab 1951 eine „Organistenstelle“ in der Nussdorfer Pfarrkirche, wollte sich nach der mit Auszeichnung bestandenen Matura ganz der Komposition widmen, „stürzte aber auf Grund der Ermahnung ihrer Eltern ihre Pläne um“ und studierte Lehramt für Germanistik und Musik. Bereits im Jahr 1954 hatte sie vier Werke, im Jahr 1967 sechs Werke komponiert. Ihre weitere Karriere und ihr Todesdatum sind unbekannt.

Bei allem Lob, das auf die Jugendkulturwochen und auf den seine Schüler protezierenden Karl Schiske fällt – Friedrich Cerha preist sein humanes Wesen, seine wunderbare Balance von künstlerischen, geistigen und menschlichen Qualitäten, seine undogmatische Geisteshaltung¹⁸ –, gelten diese Förderungen nur für Studenten, nicht für Studentinnen. Die Komponistin an österreichischen Musikhochschulen dieser Zeit hatte nur als Schülerin eine Chance, nahm sie ein Lehrer nicht oder nicht mit, war auch das Procedere der Einreichung und Bewerbung zur Ausführung eine unüberwindbare Hürde. Ob Elfriede Jelinek überhaupt versucht hat, als Komponistin einzureichen, ist undokumentiert.

Strukturen des Musiklebens in Österreich abseits der Innsbrucker Jugendkulturwochen waren für Frauen in den fünfziger und sechziger Jahren – der beruflichen Entscheidungsphase für Elfriede Jelinek – ebenfalls versperrt: das Ensemble „die reihe“ etwa, das seit seiner Gründung 1958 patriarchalische Nachholarbeit machte – von Satie bis Strawinsky – führte in dieser Zeit einmal eine Komponistin auf, und zwar Luna Alcalay am 2.4.1965 und am 6.6.1965 im Museum des 20. Jahrhunderts.

Im Unterschied dazu – und dieser Beitrag ist ja die Suche nach dem Nicht und der Beweis dieses Nicht, der nur im Vergleich erfolgen kann – wurde Luna Alcalay, der Olga Neuwirth viel Ermunterung verdankt¹⁹, von den Darmstädter Ferienkursen bereits 1961 mit einem Auftrag versehen, der 1962 auch dort aufgeführt wurde.

Strukturen der Sprache

Wenn ich – in Bezug auf die Vermeidung weiblicher Endungen bei der Beschreibung von Komponistinnen – respektlos behaupte, dass die Jelinek auf die Sprache



Elfriede Jelinek, 1970. Foto: Otto Breicha 

hereinfällt, dann besonders auf die Musiksprache. Die deutsche Sprache der Musikbeschreibung, was ihre Parameter und Strukturen anbelangt, also die Sprache der sogenannten Musiktheorie, verwendet männlich und weiblich in einer beschreibenden Distinktion. Mehrere Theorie- und Kompositionslehrer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – der männliche Plural ist hier eindeutig gemeint – mit denen ich für ein Radiokolleg *Herrlich – Dämlich. Vom Besseren und Schlechteren in der Musik*²⁰ Gespräche führte, sahen und hörten in dieser Begrifflichkeit keine Diskriminierung, sondern einander ergänzende Gegebenheiten und verglichen gern mit Yin und Yang, die ihrer Ansicht nach wertfrei und gleichberechtigt männlich und weiblich mit ihren Supplement-Bedeutungen repräsentierten. In den Gesprächen mit Musiktheorieexperten – der männliche Plural ist richtig – in Wien hatte ich zudem den Eindruck, dass mir vermittelt wurde, nach einer Nebensächlichkeit zu fragen.

Männlich werden die sogenannten authentischen Töne, also bestimmte Kirchen-tonarten genannt, weiblich die im Gegensatz dazu plagalisch genannten, die – als systematische Leistung Papst Gregor zugeschrieben – „hinzugefügten“ Tonarten im Kirchentonartensystem. Männlich und weiblich nennt man auch die Schluss-

bildung eines Musikstückes innerhalb des tonikalen Tonsystems, innerhalb der Ton(ik)alität, der sogenannten Kadenzharmonik. Im Sinne eines „effektvollen“ Schlusses gilt der Zusammenfall der Tonika auf die betonte Zählzeit effektiver und vollkommener als einer auf der unbetonten Zählzeit.

Die theoretisch festgelegte Dualität von männlichem und weiblichem Schluss ist tatsächlich eine ungleichgewichtige; der Schluss auf der betonten Zählzeit ist wesentlich häufiger als auf der unbetonten. Eine musiktheoretische Parallelerscheinung wäre die Lehre von Dur und Moll, die als Dualität in der Musiktheorie angeboten wird, auch wenn tonikale Musik überwiegend in Dur geschrieben wurde.

Die Musikwissenschaftlerin Susan McClary verdankt der Beobachtung der kuriosen Tatsache des Begriffes einer „weiblichen Endung“ den Buchtitel ihres Klassikers *Feminine Endings*.²¹ Männlich – verwendet für die Musikbeschreibung und angelehnt an die Versmetrik – stellt sich heraus als das Häufigere, das Ursprüngliche und das im Sinne des Systems dieses besser Erfüllende.

Marion Gerards fasst die Implikationen von weiblich und männlich zusammen, die den Lesern und Leserinnen geläufig waren.²² Männlich ist – nach Gerards – frisch, energisch, bestimmt, markig, absoluter gebildet, herrschend. Weiblich ist dienend, abhängig, mild, schmiegsam, nachgeschaffen. Christian Thorau bemerkt, dass „das System von assoziierten Gemeinplätzen, das um 1850 von der Opposition weiblich – männlich existierte“, „unübersehbar christlich geprägt“ war.²³

Männlich war im 19. Jahrhundert bereits klar großen Formen – Symphonie, Oratorium – zugeordnet, weiblich dem Lied-Genre und mit Einschränkungen der Kammermusik. Wenn es auch Männer wie den Musikschriftsteller Wilhelm Tappert gab, die diese Zuordnung lächerlich machten: „Frl. le [sic] Beau gehört unter die Ausnahmen, die es weiter bringen; schrieben nicht viele Männer wirklich schlechte Musik, dann würde ich mein Lob in die Worte kleiden: sie komponirt [sic] wie ein Mann.“²⁴

Ist es also bedauerlich, dass die Jelinek nicht die Komponistin wurde, die sie werden wollte? Sie hätte es nicht werden können – nicht in Österreich. Was bedeutet das für uns Dramaturginnen, Wissenschaftlerinnen, Journalistinnen, die wir das Netz der Produktionsbedingungen knüpfen, die wir den Humus für Musikschaffende bereitstellen sollen: Die Hürden für Komponistinnen, die wir in der Sprache des Alltags und der Wissenschaft (in der Vermeidung des weiblichen Singulars und des weiblichen Plurals), und diejenigen, die wir in der Sprache der Musiktheorie (durch die bloß Rollen einweisende, jedoch für die Musik aussagelose Verwendung von männlich und weiblich in der musikalischen Beschreibung) errichten, endlich abzubauen.

Anmerkungen

- ¹ <http://www.geocities.com/Paris/Jardin/7206/villon/texte/dieballadevonvillonundseinerdickenmargot.html>, 15.12.2006 [= *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot*, Autor: François Villon.]
- ² Zit. n.: <http://www.kefk.net/audio/K%C3%BCnstler/S/Schumann.Clara/index.asp>, 15.12.2006.
- ³ Sinkovicz, Wilhelm: *Komme er, so fliehen wir. Zum 80. Geburtstag des Hans Werner Henze*. In: Die Presse, Spectrum, 17.6. 2006.
- ⁴ Abgebildet in: Dreissinger, Sepp: *Hauptdarsteller-Selbstdarsteller. Ein Portraitbuch für Links- und Rechtshänder mit 66 Portraits und 66 Selbstdarstellungen*. Weitra: Bibliothek der Provinz o. J. unpag.
- ⁵ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Zum Tod Wilhelm Zobls*. In: Programmheft des Wiener Konzerthauses zu „Die lange Nacht der neuen Klänge IV“, 30.4.1991.
- ⁶ Vgl.: Stein, Roger: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Wien: Böhlau 2006, S. 30.
- ⁷ Suchy, Irene: *Interview mit Olga Neuwirth*, Oktober 2006.
- ⁸ Jelinek, Elfriede: *Die Komponistin. Über Patricia Jünger*. In: Emma 6/1987, S. 33-36, S. 36.
- ⁹ Ebd., S. 36.
- ¹⁰ Vgl.: Meller, Milena: *Die ersten Jahre in der Musik – 1950 bis 1954*. In: Riccabona, Christina / Wimmer, Erika / Meller, Milena: *Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-69 in Innsbruck*. Innsbruck: StudienVerlag 2006, S. 81-106.
- ¹¹ Vgl.: Günther, Bernhard (Hg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*. Wien: music information center austria 1997.
- ¹² Vgl.: Marx, Eva / Haas, Gerlinde: *210 österreichische Komponistinnen*. Salzburg: Residenz Verlag 2001.
- ¹³ Vgl.: Riccabona, Christina / Wimmer, Erika / Meller, Milena: *Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-69 in Innsbruck*, S. 136.
- ¹⁴ Ebd., S. 62
- ¹⁵ Brief Friederike Gottwalds vom 31. Juli 1958 im Archiv Zykan, Privatbesitz Irene Suchy.
- ¹⁶ Auskunft Erwin Strohals, Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Dezember 2006.
- ¹⁷ Erik Werba: *Sieben Variationen über das Thema: „Wie werde ich Komponist“*. In: Österreichische Neue Tageszeitung, 7.4.1957.
- ¹⁸ Riccabona, Christina / Wimmer, Erika / Meller, Milena: *Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-69 in Innsbruck*, S. 136.
- ¹⁹ Suchy, Irene: *Interview mit Olga Neuwirth*, Oktober 2006.
- ²⁰ Suchy, Irene: *Herrlich – Dämlich. Vom Besseren und Schlechteren in der Musik*. Radiokolleg auf Ö1, März 2006.
- ²¹ McClary, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minneapolis 1991.
- ²² Vgl.: Gerards, Marion: *Narrative Programme und Geschlechteridentität in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms. Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation absoluter Musik*. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft Jg. 8 (2005), S. 42-57. <http://www.fzmvw.de>, 19.3.2007.
- ²³ Thorau, Christian: *Beethovens „männliche Dichterkraft“. Zuschreibungen von Analyse/ Analyse von Zuschreibungen*. In: Bartsch, Cornelia / Borchard, Beatrix / Cadenbach, Rainer (Hg.): *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*. Bonn: Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn: Reihe 4, Bd. 18, 2003, S. 41-58, S. 45.
- ²⁴ Unseld, Melanie: *Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre Sinfonie op. 41*. In: Brand, Bettina / Helmig, Martina: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München: Edition Text + Kritik 2001, S. 24-44, S. 30.