

Der Stoff der Psychoanalyse

Textilien in den Texten Sigmund Freuds und Elfriede Jelineks

Aglaia Kister

Kleider, Verhüllungen und Textilmetaphern bilden einen roten Faden, der zahlreiche Werke Sigmund Freuds durchzieht. Dieser ›Stoff der Psychoanalyse‹¹ soll im Folgenden genauer untersucht werden, um die materielle Dimension von Freuds Theorie in den Blick zu rücken. Der erste, kürzere Teil widmet sich der zentralen Rolle, die Verhüllungen – sowohl im konkret-materiellen Sinne der Textilien als auch in der übertragenen Bedeutung der Einkleidung oder Maskierung geheimer Wünsche – in der Freud'schen Psychoanalyse spielen. Daran anknüpfend erfolgt eine Lektüre von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, der Freuds textile Thematik aufgreift und sie zu einer Kritik an der psychoanalytischen Enthüllungsfreudigkeit fortspinn. Sowohl bei Freud als auch bei Jelinek erweisen sich die Stoffe keineswegs nur als passive, tote Objekte der menschlichen Verfügungsgewalt, sondern entfalten im Gegenteil eine eigensinnige Handlungsmacht, die das bewusste, rationale Agieren der Personen bisweilen auch durchkreuzt – etwa wenn Kleider zu Agenten der Verführung, Trägern verdrängter Wünsche oder Auslösern komplexer Triebdynamiken werden. Wo die untersuchten Texte über Textilien erzählen, weichen die starr-hierarchischen Dualismen von Natur und Kultur, Weiblichkeit und Männlichkeit, Tier und Mensch oftmals einem Modell der wechselseitigen Verflochtenheit und Abhängigkeit. Indem sie diese traditionellen Kategorien des westlichen Denkens aufbrechen und den textilen Dingen eine eigene Handlungsmacht zusprechen, antizipieren die Werke bereits Konzepte, wie sie in der jüngeren Vergangenheit unter dem Begriff des Neuen Materialismus diskutiert wurden.²

1 »Der Stoff der Psychoanalyse« war auch der Titel eines im August 2015 an der Universität Zürich veranstalteten Seminars. Teile des vorliegenden Textes finden sich bereits in Aglaia Kister: Scham und Haare. Zur Verflochtenheit zweier Motivstränge bei Paul Celan und Elfriede Jelinek. In: Elena Casanova/Lilli Hölzlhammer/Helen Moll (Hg.): *Gegenständliche Poetiken des Haars*. Berlin/Boston: de Gruyter 2023, 147–164.

2 Zur Verabschiedung der genannten Dualismen und dem Konzept der *agency* im Neuen Materialismus vgl. u.a. Diana Coole/Samantha Frost (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham/London: Duke University Press 2010; Katharina Hoppe/Thomas Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2021. Wohl kaum zufällig bilden Gewe-

Immer wieder wird es in den folgenden Lektüren auch um Scham gehen, da der maskenliebende Affekt³ bei Freud und Jelinek aufs Engste mit der Thematisierung von Textilien verflochten ist.

1. Der Stoff, aus dem die Träume sind – Textilmetaphern bei Freud

Der Begründer der Psychoanalyse entstammte väterlicherseits einer Familie, deren Existenzgrundlage die Textilindustrie bildete. Zwar entscheidet sich Freud für ein Medizinstudium und damit gegen die Arbeit im Wollhandel. Allerdings spinnt er insofern die Filiationslinie der väterlichen Vorfahren fort, als seine Texte immer wieder von Textilien handeln.⁴ Besonders seine Theorie des Fetischismus setzt sich intensiv mit Stoffen verschiedenster Art auseinander. Der Fetisch fungiert Freud zufolge als »Ersatz für den Phallus des Weibes«⁵ und verhüllt die Penislosigkeit der Frau, die beim männlichen Betrachter Kastrationsangst auslöst. Pelz und Samt werden zu bevorzugten Stoffen des fetischistischen Begehrens, weil sie an die Schamhaare erinnern und so den letzten visuellen Eindruck festhalten, der sich

be und Verflechtungen bevorzugte Metaphern des Neuen Materialismus, der den Blick auf die wechselseitigen Abhängigkeiten und Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt richtet. Vgl. u.a. Rosi Braidotti: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity 2006; Mirjam Bitter: *Transpositionen von Text, Textil und Textur*. Barbara Köhlers und Rosi Braidottis Entwürfe beweglicher, aber nicht haltloser Subjektivitäten. In: Georgina Paul (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's »Niemand's Frau«*. Amsterdam: Rodopi 2013, 117–138.

- 3 Vgl. Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Aus dem Englischen von Ursula Dallmeyer. Hohenwarsleben: edition klotz 2017. Den theoretischen Hintergrund der folgenden Überlegungen bildet vor allem Wurmser's Scham-Konzept. Wichtige Anknüpfungspunkte für ein (neo-)materialistisches Verständnis von Scham bietet insbesondere die angelsächsische Affekt-Theorie. Vgl. u.a. den Überblick bei Eszter Timár: *The body of shame in affect theory and deconstruction*. In: *Parallax* 25/2 (2019), 197–211, hier 197f.
- 4 Vgl. Liliane Weissberg: *Ariadne's Thread*. In: *MLN* 125/3 (April 2010), 661–681. Die Textilthematik bei Freud untersuchen u.a. auch Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 145–149; Caroline Rooney: *Deconstruction and Weaving*. In: Nicholas Royle (Hg.): *Deconstructions. A User's Guide*. London: Palgrave 2000, 258–281; Jacques Derrida: *Un ver à soie*. Ein Seidenwurm (seiner selbst). Auf die andere *voile* geheftete Blickpunkte. In: Ders./Hélène Cixous: *Voiles. Schleier und Segel*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1998, 27–93; Ann Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*. In: *Textile. The Journal of Cloth and Culture* 1/1 (March 2003), 9–27.
- 5 Sigmund Freud: *Fetischismus*. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M. 132011, 329–334, hier 330. Vgl. hierzu Irigaray: *Speculum*, 149–149, Weissberg: *Ariadne's Thread*, 668, Johannes Endres: *Literatur und Fetischismus. Das Bild des Schleiers zwischen Aufklärung und Moderne*. Paderborn: Fink 2014, 392ff. und Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*, 14.

dem kleinen Jungen vor dem Anblick der mütterlichen Penislosigkeit bot. Durch Freuds Verknüpfung von Pelz und Genitalbehaarung erscheint der Fetisch als textiles Objekt, in dem nicht nur die Differenz zwischen Männlichem und Weiblichem verschwimmt, sondern auch jene zwischen natürlich Gewachsenem und kulturell Produziertem, Animalischem und Menschlichem – der aus Tierfell hergestellte Stoff wird zum Symbol des menschlichen Genitalbereichs.⁶ Während die weibliche Penislosigkeit im männlichen Betrachter Kastrationsangst auslöst, erweckt sie bei der Frau – so die Überzeugung der frühen Psychoanalyse – Scham. Diese ist nach Freud eine »exquisit weibliche Eigenschaft« und verfolgt die Absicht,

den Defekt des Genitales zu verdecken [...]. Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, so wäre man versucht, das unbewußte Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für diese Nachahmung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllt. Der Schritt, der dann noch zu tun war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nur miteinander verfilzt waren.⁷

Obwohl zur »Erfindung[] der Kulturgeschichte« deklariert, erscheint die Technik des Webens in dieser Passage keineswegs als genuin menschliche Errungenschaft, sondern vielmehr als bloße Nachahmung jener lebendigen Eigendynamik der Materie, die sich im Phänomen des Haarwachstums bekundet. Wie im Fetisch Menschliches und Tierisches, Weibliches und Männliches unauflöslich verflochten sind, so

6 Für den Hinweis auf die tierlichen Bestandteile der in Freuds Text verhandelten Stoffe danke ich Martin Bartelmus. Zum Fetischismus als Destabilisierung von Kategorien vgl. Hamlyn: *Freud, Fabric, Fetish*, 21.

7 Sigmund Freud: Die Weiblichkeit. In: Ders.: *Studienausgabe Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, 544–565, hier 562–563. Vgl. hierzu Irigaray: *Speculum*, 147–149; Rooney: *Deconstruction and Weaving*, 268–269; Weissberg: *Ariadne's Thread*, 667; Gregor Specht: Scham, Haar, Poetik. Widerständliche statt gegen-ständliche Poetik des Haars (Feminismus, Psychoanalyse, Literatur). In: Elena Casanova/Lilli Hölzlhammer/Helen Moll (Hg.): *Gegenständliche Poetiken des Haars*. Berlin/Boston: de Gruyter 2023, 129–146. Auf die literaturaffine Dimension von Freuds Ausführungen weist Kläui hin, wenn er zu der zitierten Passage schreibt: »Die Textilherstellung haben wir der Scham zu verdanken. Und sind wir da nicht sehr nahe auch an der Textherstellung, an der Erfindung all der Wortgewebe, in die wir als Sprachwesen gehüllt sind?« Christian Kläui: Scham und Schuld. Blick und Stimme. In: Georg Schönbachler (Hg.): *Die Scham in Philosophie, Kulturanthropologie und Psychoanalyse*. Zürich: Collegium Helveticum 2006, 57–65, hier 61.

verknüpft Freuds Beschreibung des Webens kulturelle Techniken mit natürlichen Prozessen.⁸

Während er Scham und Stoffe in der zitierten Vorlesung zur Domäne der Frau erklärt, wird diese klare Gebietsaufteilung von anderen seiner Schriften unterlaufen: Liest man etwa *Die Traumdeutung*, so enthüllt sich die vermeintlich »exquisit weibliche« Scham als Triebkraft des Schreibens und Träumens Sigmund Freuds⁹ und auch die feminin codierten Textilien begeben an zentralen Stellen. Lothar Müller hat auf die eminent bedeutsame Rolle hingewiesen, die eine antisemitisch motivierte Schamszene für den Begründer der Psychoanalyse spielte.¹⁰ So berichtet Freud in der *Traumdeutung*, wie sein Vater einst am Sabbat »schön gekleidet, mit einer neuen Pelzmütze auf dem Kopf«, spazieren ging und daraufhin ein Christ ihm die kostbare Mütze herunterriss, sie in den kotigen Schlamm des Fahrwegs warf und dazu »Jud, herunter vom Trottoir!« schrie.¹¹ Seit der Sohn von dieser Demütigung gehört hatte, hegte er heimliche Rachephantasien und sah sich selbst in der Rolle Hannibals, der für den Vater Hamilkar Vergeltung an den Römern übte. Die Schamszene und die mit ihr verflochtenen Rachewünsche bilden noch Jahrzehnte später den Stoff eines Traums, dessen Schauplatz Rom darstellt. Den Wunsch, wie der semitische Feldherr Hannibal in Rom einzuziehen, deutet Freud als »Deckmantel [...] für mehrere andere heiß ersehnte Wünsche«.¹²

Mit dem »Deckmantel« greift er ein textiles Bild auf, um die Funktionsweise der Traumarbeit zu veranschaulichen. Wie Hans Blumenberg gezeigt hat, kleidet Freud die zentralen Theoreme seiner *Traumdeutung* bevorzugt in vestimentäre Metaphern.¹³ So definiert er den Traum als die »(verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches«.¹⁴ Eine Kostümierung braucht der latente Traumgedanke, weil er in nackter, unverhüllter Gestalt nicht an der auf Anstand, Moral und Sittsamkeit pochenden Zensur vorbeikäme. Dabei gilt: »Je strenger die Zensur waltet, desto weitgehender wird die Verkleidung [...]«.¹⁵ Auch auf unangenehme Träu-

8 Vgl. Derrida: *Un ver à soie*, 64–66.

9 Zu Scham in der *Traumdeutung* und weiteren Werken Freuds vgl. Martin von Koppenfels: *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Fink 2007, 62f. und Achim Geisenhanslüke: *Die Sprache der Infamie III. Literatur und Scham*. Paderborn: Fink 2019, 161–186.

10 Vgl. Lothar Müller: *Freuds Dinge. Der Diwan, die Apollokerzen und die Seele im technischen Zeitalter*. Berlin: Die andere Bibliothek 2019, 178–184. Müllers Untersuchung zur Rolle der Dinge bei Freud bildet einen wichtigen Anknüpfungspunkt der vorliegenden Überlegungen.

11 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a.M.: Fischer¹³ 2007, 207.

12 Freud: *Traumdeutung*, 207.

13 Vgl. Hans Blumenberg: *Die nackte Wahrheit*. Hg. v. Rüdiger Zill. Berlin: Suhrkamp 2019, 33–48. Die folgenden Zitate aus der *Traumdeutung* analysiert auch Blumenberg.

14 Freud: *Traumdeutung*, 173.

15 Freud: *Traumdeutung*, 155.

me trifft das Gesetz der Wunscherfüllung zu, da in diesen Fällen »der peinliche Inhalt nur zur Verkleidung eines gewünschten dient«¹⁶ – beschämende Träume enthalten Freud zufolge stets Elemente, die einer Instanz des Seelenlebens peinlich sind, für eine andere hingegen eine Wunscherfüllung bedeuten. Die Einkleidung des schambesetzten Wunsches übernehmen die »Werkmeister«¹⁷ der Traumarbeit: Sie weben das »Gewand«¹⁸ des Traums, das es dem verbotenen Wunsch ermöglicht, sorgfältig »verkleidet[]«¹⁹ an der Zensur vorbeigeschleust zu werden. Die Aufgabe des Analytikers besteht nun darin, »die schwachen Stellen der Traumverkleidung«²⁰ zu erkennen, um den heimlichen Wunsch aus seinen entstellenden Hüllen zu befreien und ins Bewusstsein zu heben.

War in früheren Zeiten das Ich der Herr im Haus, wirkt und webt nun eine mysteriöse andere Instanz den Stoff, aus dem das Seelenleben besteht. Der Entthronung des vernunftbegabten Subjekts folgt die Investitur des Unbewussten, dessen fluktuierender Ungreifbarkeit Freud sich anzunähern versucht, indem er es in anschauliche Metaphern des Materiellen kleidet. Das Netz an Textilmetaphern ist in der *Traumdeutung* jedoch so dicht gewoben, dass bisweilen der Eindruck entsteht, als hätten sich die Bilder längst von der bloßen Funktion einer Illustration wissenschaftlicher Thesen emanzipiert und eine eigene literarische Qualität entfaltet.²¹ Mit den Stoffen dominiert ein Bildfeld, das seit der Antike als poetologisches Reflexionsmedium fungiert und besonders im Poststrukturalismus zur Leitmetaphorik der literarischen Textproduktion aufsteigt.²² Folgt man den Metaphern, so ist Freuds Psychoanalyse eine Arbeit mit dem Stoff des Unbewussten, der als Traumgewand, Deckaffekt oder verkleideter Wunsch begegnet. Dieser Stoff ist nun jedoch keineswegs tote Materie, die mühelos entfernt werden kann, um die nackte Wahrheit zu enthüllen. Im Gegenteil erscheint er als eigenwillige, dynamische und handlungsmächtige Entität, die dem Versuch der Demaskierung und Enthüllung zumeist beträchtlichen Widerstand entgegensetzt.

Den affektiven Treibstoff für die Verkleidungsspiele des Unbewussten bildet die Scham. Diese stammt bereits etymologisch vom indogermanischen Verb *kem: ver-

16 Freud: *Traumdeutung*, 158.

17 Freud: *Traumdeutung*, 312.

18 Freud: *Traumdeutung*, 507.

19 Freud: *Traumdeutung*, 173.

20 Freud: *Traumdeutung*, 507.

21 Zur Literarizität von Freuds Texten und seinen Metaphern vgl. u.a. Walter Schönau: *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*. Gießen: Imago 2006; Eckart Goebel/Frauke Berndt (Hg.): *Handbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin/Boston: de Gruyter 2017.

22 Vgl. u.a. Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002; Rooney: *Deconstruction and Weaving*; Uwe Steiner: *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*. München: Fink 2006; Weissberg: *Ariadne's Thread*, 665–666.

hüllen ab und gilt in der psychoanalytischen Theorie als Affekt, der stets die Maskierung sucht – Arroganz, Verslossenheit, aber auch Schamlosigkeit können Léon Wurmser zufolge irreführende Verkleidungen sein, hinter denen sich in Wirklichkeit ein tiefgreifender Schamkonflikt verbirgt.²³ Neben Schmuck und Schutz bildet sie zudem ein Grundmotiv, weshalb Menschen sich kleiden.²⁴ Eine poetische Dimension des schamgetriebenen Verhüllungsbegehrens deutet sich in Freuds Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren* an. Dort wird eine Analogie zwischen Dichtung und Tagträumen hergestellt. Während letztere üblicherweise schambesetzt seien und daher sorgfältig vor anderen verborgen würden, gelinge es dem Dichter, sie derart kunstvoll zu verhüllen, dass ästhetischer Genuss entstehe: »Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderungen und Verhüllungen und besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet.«²⁵ Auf diese Weise werde es den Rezipierenden möglich, die »eigenen Phantasien nunmehr [...] ohne Schämen zu genießen.«²⁶ Die »*Ars poetica*«²⁷ erscheint demnach als Kunst, ursprünglich schambesetzte Tagträume in das Gewebe des Textes zu hüllen und so zu einer Quelle der Lust umzugestalten.

Die ästhetische Kraft der Scham, die sich bei Freud nur andeutet, wird von Elfriede Jelinek weiter entfaltet. In ihrem Roman *Die Klavierspielerin* avanciert der verhüllungsfreudige Affekt zur poetisch produktiven Triebkraft des Erzählens. Wie gezeigt werden soll, lassen sich die Textilien in Jelineks Text auch als Reflexionsmedien psychoanalytischer Konzepte lesen. Sie lenken den Blick auf die eminente Bedeutung, die Stofflichkeit sowie Prozesse der Verhüllung und Demaskierung in der frühen Psychoanalyse spielen, werden gleichzeitig jedoch auch zu Trägern eines ästhetisch fruchtbaren Widerstands gegen den entlarvungswütigen Willen zum Wissen.

2. Textilien als Reflexionsmedien der Psychoanalyse in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*

Der skandalträchtige, vielfach für seine Drastik, Obszönität und Tabubrüche gescholtene Roman *Die Klavierspielerin* scheint auf den ersten Blick wenig mit Scham

23 Vgl. Wurmser: *Die Maske der Scham*.

24 Vgl. u.a. John Carl Flugel: *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press 1950.

25 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a.M. 42008, 31–40, hier 39f. Zur Analogisierung von Traum und literarischem Text in der Psychoanalyse vgl. Dominic Angeloch: *Die Beziehung zwischen Text und Leser. Grundlagen psychoanalytischen Lesens. Mit einer Lektüre von Flauberts »Éducation sentimentale«*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2014, 65–167.

26 Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, 40.

27 Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, 39.

gemein zu haben. Seine Autorin Elfriede Jelinek gilt als offensive, provokationsfreudige Entlarverin, deren Schreiben schonungslos die nackte Wahrheit über die Perversionen und pathologischen Abgründe der kapitalistisch deformierten Gesellschaft offenbart. Betrachtet man die Metaphern, mit denen die Forschungsliteratur Jelineks Werke charakterisiert, so fällt auf, dass sie vielfach dem Bildfeld der Enthüllung angehören: »Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität«,²⁸ die »Entschleierung von Gewalt«²⁹ sowie der Wunsch, »in Striptease-Analogie [...] das nackte Gerippe der Macht«³⁰ zu entblößen, gelten als Grundanliegen der österreichischen Nobelpreisträgerin. Der »nackte[n], unverhüllte[n] Bezeichnung«³¹ wird dabei eine politische Funktion zugeschrieben: Die gezielten »Schamverletzungen« besäßen ein »emanzipatorisch-kritische[s] Potenzial« und seien Teil von »Jelineks Agenda einer »kynisch-subversive[n] Irritation gesellschaftlicher Schamdressuren«.³²

In eigentümlichem Kontrast zu der Einstimmigkeit, mit der die Forschungsliteratur Entschleierung, Enthüllung und Entlarvung als Grundgesten des Jelinek'schen Schreibens charakterisiert, steht jedoch die eminente Bedeutung, die Textilien – der Inbegriff des Verhüllenden – in Leben und Werk der Autorin besitzen. Wie ein roter Faden zieht sich die Kleidermotivik durch ihre Texte und gewinnt immer wieder eine poetologische Signifikanz. So erwägt Jelinek in dem Essay *Ich möchte seicht sein!* eine Theateraufführung in Form einer

Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. [...] Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte. Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung [...], die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST.³³

-
- 28 Christa Gürtler: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1990, 120–134.
 - 29 Michael Fischer: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen »Die Liebhaberinnen« und »Die Klavierspielerin«*. St. Ingbert: Röhrig 1991, 67.
 - 30 Günther Höfler: Sexualität und Macht in Elfriede Jelineks Prosa. In: *Modern Austrian Literature* 23/3,4 (1990), 99–110, hier 102.
 - 31 Yasmin Hoffmann: *Die Klavierspielerin* oder »Eros absent«. In: Lydia Hartl (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, 109–117, hier 110.
 - 32 Michael Heidgen: *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. Göttingen: v&r unipress 2014, 225. Überzeugend hat Swales gezeigt, dass die offensive Schamlosigkeit nur eine Oberflächenebene der *Klavierspielerin* charakterisiert, unter der eine subtilere, indirektere und ästhetisch elaborierte Schicht des Erzählens liegt. Erika Swales: Pathography as metaphor. Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. In: *The Modern Language Review* 95/2 (April 2000), 437–449. An diese Beobachtung knüpft meine Lektüre an.
 - 33 Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein!* In: Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein*, 150–161, hier 158. Zum »Objekt Kleid« als »zentrale[r] poetologische[r] Metapher« Jelineks vgl. Julia-

Eine Schlüsselrolle spielen Textilien auch in dem Roman *Die Klavierspielerin*.³⁴ Ohne der skizzierten Charakterisierung Jelineks als schamfeindlicher Entlarverin die Berechtigung absprechen zu wollen, richtet meine Lektüre ihr Augenmerk auf die gegenläufige Bewegung der Verhüllung, Maskierung und Verrätselung, die für Handlungsentwicklung und Poetologie des Romans gleichermaßen bedeutsam ist und aufs Engste mit dem Schamaffekt zusammenhängt.³⁵

Die Klavierspielerin schildert die unheilvollen symbiotischen Verstrickungen zwischen einer kleinbürgerlichen, autoritären Mutter und deren erwachsener Tochter. Von ihrer kontrollsüchtig alle Lebensbereiche überwachenden Mutter an der Entwicklung einer autonomen Persönlichkeit sowie einer befriedigenden Sexualität gehindert, zeigt die Klavierlehrerin Erika Kohut zunehmend masochistische Impulse und zerschneidet mit einer Rasierklinge ihren Genitalbereich. Die buchstäblich verletzte Scham begegnet jedoch nicht nur als Motiv auf der Handlungsebene, sondern kennzeichnet zugleich auch die Schreibweise des Romans, der die Schamgrenzen der Lesenden immer wieder brutal überschreitet.³⁶ In drastischer Detailtreue wer-

ne Vogel: »Ich möchte seicht sein.« Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks. In: Dies./Thomas Eder (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk Elfriede Jelineks*. München: Fink 2010, 9–18, hier 14. Vgl. außerdem Uta Degner/Christa Gürtler: Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek. In: Christa Gürtler/Eva Hausbacher (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2015, 97–116. Gegenüber biographistischen Lektüren der *Klavierspielerin* verweist Anja Meyer darauf, dass »[n]icht Selbstentblößung, sondern Distanzierung, [...] Verhüllung und Vergrößerung« Jelineks Schreibweise kennzeichnen. Dies.: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. »Die Klavierspielerin« und »Lust« im printmedialen Diskurs*. Hildesheim: Olms 1994, 39, meine Hervorhebung.

34 Zu den Kleidern in der *Klavierspielerin* vgl. u.a. Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994, 78–85, Ortrun Niethammer/Annette Hülsenbeck: Literarische Kleiderbeschreibungen in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*, mit einem Blick auf Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Françoise Rétif/Josef Sonnleitner (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 89–106; Uta Degner: Die *Klavierspielerin*: Erika Kohut und der Wiener Aktionismus. In: Dies./Christa Gürtler (Hg.): *Elfriede Jelinek. Provokationen der Kunst*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, 111–132.

35 Wichtige Anknüpfungspunkte für meine Untersuchung der Scham in dem Roman bilden Alexandra Pontzen: *Beredete Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*. In: Bettina Gruber/Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 21–40, Antje Schmidt: *Gesteigerte Scham durch Verhüllung und Abwehr in Elfriede Jelineks »Die Klavierspielerin«*. München: GRIN 2015 sowie Giuliano Lozzi: »Alles mein Wasser«. Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek. In: *archivi delle emozioni* 1/1 (2020), 121–136.

36 Zu Jelineks »Sprache der Gewalt« vgl. Beatrice Hanssen: *Elfriede Jelinek's Language of Violence*. In: *New German Critique* 68 (1996), 79–112. In ihrer Analyse von Erikas genitalen Selbstverletzungen verweist Claudia Öhlschläger auf die Doppelbedeutung des Wortes »Scham«,

den sadomasochistische Phantasien, voyeuristische Szenen und Vergewaltigungen geschildert.

Wie der Roman im Ganzen, so erscheint auch seine Protagonistin Erika, die regelmäßig Peep-Shows besucht und nachts in den Praterauen Paare beim Geschlechtsverkehr beobachtet, zunächst als Inbegriff der Schamlosigkeit.³⁷ Gegenüber diesem ersten Eindruck könnte man ihre offensive Schamlosigkeit, Arroganz und Spottsucht jedoch auch als Masken deuten, hinter denen sich ein »existentielles«, an Schlüsselstellen des Textes mit schmerzlicher Vehemenz hervorbrechendes Gefühl der Scham verbirgt.³⁸ Als sie sich schließlich in den Klavierschüler Walter Klemmer verliebt, schmilzt ihr schützender Panzer der Gefühlskälte und offenbart ein fragiles, verletzlich Selbst. Nachdem Klemmer auf ihre sexuellen Avancen mit Impotenz reagiert hat und daraufhin – vermutlich, um eigene Peinlichkeitsgefühle abzuwehren – kränkende Beleidigungen ausspricht, wird sie von einer vernichtenden Scham überflutet:

Erika lässt sich [...] ins leibwarme Bächlein der Scham hineingleiten wie in ein Bad, in das man vorsichtig eintaucht, weil das Wasser ziemlich dreckig ist. Sprudelnd steigt es an ihr empor. Schmutzige Schaumkronen der Beschämung, die toten Ratten des Versagens [...]. Es steigt und steigt. Es treibt höher. [...] Erika will seine tötende Hand niederfallen spüren, und die Scham legt sich ihr, ein riesiges Kissen, auf den Leib.³⁹

Während Erikas Scham an dieser Stelle gleichsam in unverhüllter Nacktheit anflutet, verbirgt sie sich im Großteil des Romans hinter vielfältigen Masken. Auf psychodynamischer Ebene bestehen diese in den bereits erwähnten Deckaffekten der Schamlosigkeit, Gefühlskälte und Verachtung.⁴⁰ Doch auch Erikas suchtartige Neigung, sich immer neue teure Kleider zu kaufen, könnte man als konkretistischen Ausdruck eines schamgetriebenen Verhüllungsbegehrens lesen.

Eine derartige psychoanalytische Deutung der Figur begibt sich freilich auf heikles Terrain: Allzu oft wurde *Die Klavierspielerin* wie eine pathologische Fallgeschichte – etwa über die Phänomene des Masochismus, der gestörten Mutter-

das den Affekt, aber auch das weibliche Geschlechtsorgan bezeichnen kann. Dies.: *Die unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br.: Rombach 1996, 159.

37 Jelinek selbst schreibt in einem Essay, Erika übe »Widerstand gegen das Schamgefühl.« Dies.: Schamgrenzen. Die gewöhnliche Gewalt der Hygiene. In: *konkursbuch* 12 (1984), 137–139, hier 137f. Vgl. hierzu auch Lozzi: *Sulla vergogna*.

38 Vgl. Schmidt: *Gesteigerte Scham*.

39 Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg 47 2018, 294. Die Zitate werden im Folgenden direkt im Fließtext nachgewiesen.

40 Vgl. Schmidt: *Gesteigerte Scham*, 15–20.

Kind-Beziehung oder selbstverletzenden Verhaltens – rezipiert. Die Schwierigkeit, mit der eine psychoanalytisch orientierte Lektüre sich konfrontiert sieht, beschreibt Elizabeth Wright treffend: »Auf den ersten Blick bietet sich dieser Text [...] für eine psychoanalytische Lektüre gerade an, doch erweist er sich sodann solcher Lesart gegenüber als eigentümlich widerständig.«⁴¹ Diese Widerständigkeit hängt mit einem bestimmten Erzählverfahren zusammen, das Marlies Janz prägnant charakterisiert:

Die Pointe des erzählerischen Verfahrens von *Die Klavierspielerin* ist es geradezu, daß der Text gleichsam nichts mehr zu deuten übrig läßt, sondern selber die Psychoanalyse der Figuren ausspricht und sie zu deren Figurationen werden läßt. Die Figuren sind das ganz nach außen gekehrte Innere, sind Personifikationen und Inkarnationen von Phantasien und Phantasmen. Insofern läßt der Text einer psychoanalytischen Interpretation keinen Raum mehr bzw. eine solche Interpretation verdoppelt nur den Text, ohne ihm noch einen latenten Sinn abgewinnen zu können. Die eigentümliche Flächenhaftigkeit der Figuren beruht eben darauf, daß sie die ins Bild gesetzte, ganz zum Außen gewordene Deutung sind, bei der es nichts ›dahinter‹, keine ›Tiefe‹ mehr gibt.⁴²

Die Rede von der »eigentümliche[n] Flächenhaftigkeit« und dem »ganz nach außen gekehrte[n] Innere[n]« lässt unwillkürlich an Textilien denken. Seelische Konflikte sind nicht länger in einer Tiefenschicht des Unbewussten verborgen, sondern werden von den Figuren – gleichsam mit der Sichtbarkeit von Kleidern – zur Schau getragen. Im Motiv der Textilien verdichtet sich das intrikate, zwischen Anverwandlung und ironischer Travestie changierende Verhältnis des Romans zur Psychoanalyse.

Bereits in der Eingangsszene werden die Kleider zum Konfliktstoff, an dem sich heftige Kämpfe zwischen Mutter und Tochter entzünden. Nachdem die 38-jährige Klavierlehrerin später als sonst heimkehrt, wird sie von der als »Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person« bezeichneten Frau Kohut »[z]ur Rede und an die Wand« (5) gestellt. Nach einem gnadenlosen Verhör gesteht die Tochter schließlich, dass der Kauf eines Kleides die Verspätung veranlasste. Dieses Kleid, das die Handlung ins Rollen bringt, erscheint nun keineswegs nur als passives

41 Elizabeth Wright: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: *Elfriede Jelinek. Text+Kritik* 117 (1993), 51–59, hier 51.

42 Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, 72. Zur Parodierung der Psychoanalyse in dem Roman vgl. außerdem Herrad Heselhaus: »Textile Schichten«. Elfriede Jelineks Erkenntnisse einer Klavierspielerin. In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.): *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, 89–101. Zur Flächenhaftigkeit der Jelinek'schen Figuren und der Verbindung zur Textilthematik vgl. Vogel: »Ich möchte seicht sein«.

Objekt, sondern vielmehr als lebendige, dynamische Materie, welche die Grenze zwischen Pflanzlichem und Menschlichem ebenso überschreitet wie die zwischen Natürlich-Organischem und künstlich Produziertem: Wenn Erika den mit »kohlkopfgroßen Mohnblumen« (11) bedruckten Stoff vor sich bewegt, ist ihr, »[a]ls fahre ein Frühlingswind hinein« (13).⁴³ Neben den naturhaften Attributen erhält das Kleid auch traditionell dem Menschen vorbehaltene Eigenschaften des Denkens oder gezielten Handelns zugesprochen. So heißt es etwa: »Das Kleid ahnt noch nicht, daß es soeben jählings seine Karriere unterbrochen hat. Es wird unbenutzt abgeführt oder niemals ausgeführt« (13). Ähnlich anthropomorphisierend gestaltet sich die Beschreibung eines anderen »Konzertkleid[es]« von Erika, das »in seinen Falten noch die Hoffnung enthält, dereinst einem europäischen Spitzenstar auf dem Flügel zu gehören« (179). Die Textilien erscheinen damit gleichermaßen als Objekte wie als Subjekte des Wünschens. Auch werden sie zu Agenten der Verführung, deren Anziehungskraft stärker ist als die mütterlichen Verbote. So kann Erika »dem Reiz, den das Kleid im Geschäft auf sie ausübte« (13), nicht widerstehen – das Gewand hat derart »verlockend ausgesehen, bunt und geschmeidig« (6), dass sie sich über den Sparzwang und das Genussverbot der Mutter hinwegsetzt. Erst unter den ertötenden Blicken der zornigen Frau Kohut verwandelt sich das Kleid aus einem verführerischen, zum Widerstand animierenden Träger »geheim[r] Wünsche« (13) in einen »schlafe[n] Lappen« (6) und eine »Kleiderleiche« (13).

Für die Mutter sind die Kleider »Indizien für Egoismus und Eigensinn« (179), Ausdruck einer »verflixte[n] Eitelkeit« (9) und zudem eine empörende Geldverschwendung. Neben diesen explizit verbalisierten Vorwürfen könnte es jedoch auch die Verhüllungsfunktion der Kleidung sein, die der nach restloser Kontrolle und Transparenz strebenden Frau Kohut Unbehagen bereitet. Als sie an einer späteren Stelle wiederum ungeduldig auf ihre Tochter wartet und sich misstrauisch fragt, weshalb diese nicht zur erwarteten Uhrzeit heimkehrt, öffnet sie Erikas Schrank und beginnt, deren Kleider mit einer Schere zu zerschneiden. Das Eindringen in den Schrank und das Zerreißen der verhüllenden Stoffe entspricht ihrer Weigerung, der Tochter eine Privatsphäre und einen Raum für Geheimnisse zu gewähren. Ironisch beschreibt die Erzählinstanz Erikas Zimmer als deren »eigenes Reich, wo sie schaltet und verwaltet wird. Es ist nur ein provisorisches Reich, denn die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloß, und kein Kind hat Geheimnisse« (7).

Zu fragen wäre nun, ob Frau Kohut, die keinerlei Geheimnisse duldet und wie ein »Inquisitor« (5) den Geständnissen ihrer Tochter lauscht, womöglich eine Parodie jenes enthüllungswütigen Willens zum Wissen darstellt, den Michel Foucault der Psychoanalyse zuschreibt. Beichte, Inquisition und Psychoanalyse betrachtet

43 Zu dem Kleid vgl. auch die Analyse bei Niethammer/Hülsenbeck: *Literarische Kleidungsbeschreibungen*, 92f.

er bekanntlich als verschiedene Spielarten eines die gesamte abendländische Gesellschaft durchziehenden Geständniszwangs.⁴⁴ Ein lückenloses System des Überwachens und Strafens sowie des Geständniszwangs hat auch Frau Kohut errichtet, deren Haushalt Züge eines totalitären Regimes trägt. Wie in einem Panoptikum wird die Tochter unablässig beobachtet: »Am Ausguck sitzt die Mutter, kontrolliert, sucht, rechnet nach, zieht Konsequenzen, straft« (98).⁴⁵ Über ihre Neigung, minutiös das Innenleben Erikas zu durchleuchten, heißt es: »Die Mutter schraubt, immer ohne vorherige Anmeldung, IHREN Deckel ab, fährt selbstbewußt mit der Hand oben hinein, wühlt und stöbert« (27).

Ihr Drang, die ganze Wahrheit über die eigene Tochter zu wissen und sämtliche verhüllenden Textilien zu zerstören, erinnert an jenen Entlarvungsgestus, der oftmals der frühen Psychoanalyse zugesprochen wurde. So beschreibt Alfons Paquet den »Zug zum schonungslosen Zerreißen aller Schleier«⁴⁶ als Grundmoment der Behandlungstechnik Sigmund Freuds. Ein starkes Indiz, dass man die Mutter als Repräsentantin der Psychoanalyse – oder zumindest bestimmter Aspekte davon – deuten könnte, bildet ihr Name, den sie mit dem berühmten Psychoanalytiker Heinz Kohut teilt.⁴⁷

Neben dieser Namensgleichheit durchziehen den Roman zahlreiche weitere Anspielungen auf die Psychoanalyse. Dass gerade die Textilien zu Reflexionsmedien freudianischer Konzepte werden, zeigt besonders die Schilderung einer nächtlichen Rangelei, bei der Erika unter dem verrutschten Nachthemd der Mutter »für ganz kurze Dauer das bereits schütter gewordene Schamhaar« erblickt, welches diese »bislang strengstens unter Verschluss gehalten« hat (279f):

Erika hat ihre Mutter sinnvoll aufgedeckt, damit sie alles, aber auch alles betrachten kann. Die Mutter hat sich erfolglos dagegen verwahrt. [...] Die Tochter schleudert der Mutter ins Gesicht, was sie soeben erblickt hat. Die Mutter schweigt, um es ungeschehen zu machen. (279f.)

Man könnte die zitierte Passage nun als bloße literarische Einkleidung von Freuds Theorie der Weiblichkeit lesen, der zufolge Frauen ihren defekten Genitalbereich schamhaft hinter Haaren und Textilien verbergen. Demgegenüber hat Janz jedoch

44 Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

45 Die panoptische Struktur der Kohut'schen Wohnung erwähnt auch Brent Holland in seiner an Foucault orientierten Romanlektüre. Ders.: *Fantasien in der dunklen Stadt. Raum- und Körperstrategien in Jelineks Die Klavierspielerin*. In: *Germanistische Mitteilungen* 63 (2006), 53–69, hier 65.

46 Alfons Paquet an Sigmund Freud, 26. Juli 1930. Zit. n. Blumenberg: *Die nackte Wahrheit*, 35.

47 Auf Heinz Kohut verweist auch Janz: *Elfriede Jelinek*, 71.

überzeugend die These vertreten, dass psychoanalytische Konzepte hier nicht affirmativ, sondern ironisch zitiert und dekonstruiert werden.⁴⁸ Gewissermaßen analysiert der Roman die Psychoanalyse und offenbart problematische Aspekte – etwa den unbedingten Willen zum Wissen oder misogyne Phantasien – im Unbewussten der Theorie.⁴⁹ Als Geste des Widerstands könnte nun auch die Scham gedeutet werden, die sich der Enthüllungswut entzieht und in ihrer Affinität zu Maske, Geheimnis und Rätsel eine ästhetische Kraft entfaltet.⁵⁰ Wenn Erikas heimlich gekauftes Sommerkleid als »Gedicht aus Stoff und Farben« (13) bezeichnet wird, ist es ein Objekt der schamhaften Rebellion gegen Frau Kohut, zugleich aber auch ein Reflektionsmedium des literarischen Textgewebes.⁵¹

Auf den ersten Blick gleicht die Erzählinstanz, welche die pathologischen Abgründe der Protagonistin nicht nur detailliert darstellt, sondern sie stets auch mit frühkindlichen Beziehungserfahrungen und traumatischen Kränkungen in Beziehung setzt, einem Sprachrohr psychoanalytischer Deutungen. Minutiös werden noch die intimsten Regungen Erikas protokolliert und interpretiert. Die Darstellung ist dabei jedoch wenig empathisch und diskret, sondern neigt vielmehr zu eben jener schamverletzenden Verhöhnung, die auch die Beziehung der Figuren zu ihren Mitmenschen prägt.⁵² Als Erika beginnt, sich aus Liebe zu Walter Klem-

48 Ebd., 80. Vgl. auch Claudia Öhlschläger: Spektakel des Geschlechts. Schaulust und Körperpolitik in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11 (1998), 113–129, hier 125.

49 Zu misogynen Phantasien im Unbewussten von Freuds Theorie vgl. – allerdings nicht bezogen auf Jelinek – Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Fischer 1997.

50 Zum ästhetischen Potential der Scham vgl. u.a. Hans-Thies Lehmann: Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung. In: *Merkur* 45/510,511 (1991), 824–839; Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln u.a.: Böhlau 2011; Timothy Bewes: *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton: Princeton University Press 2011; Agnieszka Komorowska: *Scham und Schrift. Strategien literarischer Subjektkonstitution bei Duras, Goldschmidt und Ernaux*. Heidelberg: Winter 2017; Gillian Bright: *Mimetic Shame. Fictions of the Self in Postcolonial Literature*, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/102861/3/Bright_Gillian_201811_PhD_thesis.pdf (01.10.2023); Geisenhanslüke: *Literatur und Scham*. Auf die Widerständigkeit und die poetische Kraft der Scham verweist u.a. Ulrich Greiner: *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlskultur*. Hamburg: Rowohlt 2014.

51 Eine Verknüpfung zwischen Texten und Textilien in der *Klavierspielerin* findet sich auch bei Niethammer/Hülßenbeck: *Literarische Kleidungsbeschreibungen*, 94. Heselhaus verbindet die Kleidungsthematik mit der hochgradigen Intertextualität des Romans: »Wie sehr die *Klavierspielerin* Text ist, aus papierenen Texten besteht, zeigt das im Roman verwendete Bild der ›textilen Schichten‹, die [...] den Körper der Klavierspielerin umhüllen. Nie kann der bloße Leib erreicht werden als Garant der Wahrheit des Subjekts.« Heselhaus: »*Textile Schichten*«, 96.

52 Vgl. Degner: *Erika Kohut und der Wiener Aktionismus*, 127.

mer mit schönen Kleidern und Accessoires zu schmücken, folgt die mitleidlose Schilderung:

Sie [...] freut sich auf unverhüllt werbende Blicke, die sie nicht erhält, und über-
sieht den unverhüllten Spott von Leuten, die Erika schon längst kennen und sich
über ihr verändertes Aussehen ernsthaft Gedanken machen. Erika ist lächerlich,
doch sie ist gut und stramm eingewickelt. [...] Zehn Schichten übereinander, die
Schutz gewähren und eine Lockung sind. (242)

Getreu der psychoanalytischen Theorie wird Erikas Kleidungsdrang hier einerseits auf das Bedürfnis nach Schutz, andererseits auf den Wunsch nach sexuell verführerischem Schmuck zurückgeführt.⁵³ Bei genauerer Hinsicht ist allerdings unklar, wann die Erzählinstanz eigene Ansichten zum Ausdruck bringt und wann sie lediglich zitiert.⁵⁴ So bleibt beispielsweise offen, wem sich das Urteil »Erika ist lächerlich« zuschreiben lässt. Teilt die Erzählinstanz hier ihren eigenen »unverhüllten Spott« mit oder gibt sie lediglich wieder, was die anderen Menschen über Erika denken? Auch in zahlreichen weiteren Passagen kann nicht sicher festgestellt werden, ob die Erzählinstanz eigene Überzeugungen artikuliert, die Gedanken bestimmter Figuren wiedergibt, psychoanalytische Theorien zitiert oder sich über sie lustig macht. Zu dieser Ungewissheit trägt wesentlich die Omnipräsenz der Ironie bei, die unentscheidbar werden lässt, was ernst und was parodistisch gemeint ist.⁵⁵

53 Vgl. Doll: *Mythos, Natur und Geschichte*, 80. Zu fragen wäre nun allerdings, ob sich Jelinek tatsächlich – wie Doll nahelegt – affirmativ auf die psychoanalytische Theorie der Kleidung bezieht oder ob die ostentativ ausgestellten Theorie-Versatzstücke nicht vielmehr einer Verkleidung gleichen, in welcher die Erzählinstanz bestimmte Topoi ironisch inszeniert.

54 Vgl. Alexandra Tacke: *Die Klavierspielerin*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, 95–102, hier 96.

55 Den Roman charakterisiert eine »ironie qui renverse, annule, tourne en dérision toute proposition. [...] L'ironie et l'incertitude du lieu d'énonciation nous condamnent sans cesse à l'inversion des propos, à l'oscillation entre les voix.« Susanne Böhmisch: *Le sujet de l'abjection. Etude narrative sur l'instance narrative dans Die Klavierspielerin d'Elfriede Jelinek*. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 38/2 (2000), 135–145, hier 137 und 141. Auch Wright stellt treffend fest: »[...] während der Text die Pathologie seiner Figuren eindringlich zur Schau stellt, behindern seine Intertextualität und die ungewisse Erzählposition immer wieder die Festlegung des Standpunkts der Figur oder der Autorin, mit deren Hilfe der Leser auch seinen eigenen Fixpunkt finden könnte.« Dies.: *Eine Ästhetik des Ekels*, 52. Zur Ironie vgl. auch Uda Schestag: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis 1997, 151–159. Das irritierende Spiel mit den Erzählperspektiven untersucht Claudia Benthien: *Camouflage des Erzählens, Manipulation des Blicks. Zur narratologischen Kategorie der Perspektive am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. In: Gertrud Koch (Hg.): *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*. Paderborn 2010, 87–105.

Den Brief, in dem Erika detailliert ihre sadomasochistischen Phantasien niedergeschrieben hat und den Klemmer laut vorliest, gleicht einer *mise en abyme*⁵⁶: So ähnelt die Irritation des Romanlesers der Reaktion Walter Klemmers, der Erika nach der Lektüre des Briefs zum »zwanzigste[n]« Mal fragt, »ob das ernst gemeint sei. Oder soll das ein schlechter Scherz sein?« (271). Eben diese Ambivalenz und Unauflösbarkeit unterscheidet *Die Klavierspielerin* fundamental von einer psychopathologischen Fallgeschichte⁵⁷ oder einer bloßen literarischen Einkleidung ideologiekritischer Thesen, als welche der Roman irrtümlicherweise oft gelesen wurde. Zu Beginn des Textes erfolgt eine polemische Charakterisierung jener Menschen, die »aus jedem Kunstwerk noch den letzten Rest herauspressen und allen lauthals erklären« (28) müssen. Wer »noch den letzten Rest [...] lauthals erklären« möchte, unterstellt damit, dass Kunstwerke einen einzigen, eindeutigen Sinn besitzen, der sich gleichsam aus der literarischen Hülle zerren und daraufhin erschöpfend verstehen und erklären lässt. Eine solche Sichtweise hat Susan Sontag in ihrem berühmten Essay *Against Interpretation* scharf kritisiert:

Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich ›hinter‹ den Text, gleichsam um den Untertext freizulegen, der für sie der eigentliche Text ist. Die meistgepriesenen und einflussreichsten modernen Lehren, die von Marx und Freud, laufen letztlich auf ein wohldurchdachtes hermeneutisches System hinaus, auf aggressive und pietätlose Interpretationstheorien. Alle wahrnehmbaren Phänomene werden, wie Freud sagt, als manifester Inhalt klassifiziert. Dieser manifeste Inhalt muß untersucht und beiseite geräumt werden, damit die wahre Bedeutung – der latente Inhalt – darunter sichtbar wird.⁵⁸

Wie ein solcher Interpretationsansatz die Textur eines Werkes nur als Oberfläche wahrnimmt, die es zu durchstoßen gilt, um zum Eigentlichen vorzudringen, so möchte Walter Klemmer Erika aller Hüllen berauben, damit er »das, was DARUNTER ist«, den »kleinen innersten Kern«, »endlich besitzen« (239) kann: »[D]ieser Mann hat den Drang, all den schwächlichen ungesunden Zierat zu zermalmen, weil er den letzten Rest Ursprünglichkeit, den die Frau sich zurückbehalten hat,

-
- 56 Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Tübingen/Basel: Francke 2004, 127.
 - 57 Heselhaus hat herausgearbeitet, dass es in dem hochgradig intertextuellen Roman nicht um eine Fallgeschichte geht, sondern vielmehr »um den Umgang mit Texten, um die Nachwirkungen theoretischer und literarischer Sinnstiftungen, mit einem Wort um [...] Interpretation.« Dies.: »*Textile Schichten*«, 97. An Heselhaus' These, dass der Roman selbst das Thema der Interpretation reflektiert, knüpfen meine folgenden Überlegungen an.
 - 58 Susan Sontag: *Gegen Interpretation*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Deutsch von Mark W. Rien. München/Wien: Hanser 1980, 9–18, hier 12.

noch aus der Packung zu schütteln wünscht« (240). Sein Streben, »in sie einzudringen« (244) und »das Rätsel Frau« (78) zu lösen, schreckt nicht einmal vor einer Vergewaltigung zurück.

Mit einer Vergewaltigung vergleicht nun auch Susan Sontag die Enthüllungswut der Interpreten: Das Werk Kafkas etwa sei »zum Opfer einer Massenvergewaltigung durch nicht weniger als drei Armeen von Interpreten geworden«,⁵⁹ die es als soziale, psychoanalytische oder religiöse Allegorie deuteten. Auch *Die Klavierspielerin* bildete das Ziel ganzer Armeen von Interpret:innen, die den Roman mal als literarische Einkleidung marxistischer Gesellschaftskritik, mal als Illustration psychoanalytischer Theorien und mal als poetische Umsetzung von Roland Barthes' Projekt der Mythendestruktion verstanden. Zweifellos treffen alle dieser Analysen wichtige Aspekte des Werks. Und doch widersetzt sich der Roman in letzter Instanz jeder vereinheitlichenden Interpretation. Wie die Scham Erika dazu treibt, immer neue Kleider zu kaufen und hinter schamlos wirkenden Deckaffekten einen Raum des Rätsels und Geheimnisses vor aufdringlichen Blicken abzuschirmen, so entzieht sich der Text durch das bewusste Verweilen an der Oberfläche, die ironischen Maskenspiele und den antizipatorisch karikierten Deutungsfuror jedem Versuch, seine »eigentliche Botschaft« zu entschleiern. Die maskierungsfreudige Scham avanciert in Jelineks *Klavierspielerin* zur poetisch produktiven Geste des Widerstands, der Unverfügbarkeit und des Insistierens auf dem Rätselcharakter der Kunst.⁶⁰ Schon für Freud war Scham der Grund, weshalb bestimmte Wünsche nicht unzensiert ins Bewusstsein dringen können, sondern der Einkleidung in das ebenso kreative wie enigmatische »Gewand« des Traums bedürfen. Auf ähnliche Weise bildet die Scham bei Jelinek den nackten narrativen Nukleus, um den sich das schillernde, allen Enthüllungsversuchen widerstrebende Gewebe des Textes legt.

59 Ebd., 13.

60 Zum »Rätselcharakter[]« der Kunst vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, 193. Die Widerständigkeit der Scham gegenüber der Vereinheitlichung analysiert Claudia Öhlschlager: »Die Distanz bewohnen«. Zur Ethik der Scham bei Adalbert Stifter. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 53 (2009), 226–242. Aleida Assmann hat aufgezeigt, dass auch modernen Texten noch ein »widerständige[s] Geheimnis des Ästhetischen« zugeschrieben wird. Anders als in früheren Zeiten verstehe die Moderne den Text jedoch nicht länger als Schleier, den es zu lüften gelte, um eine dahinter liegende Wahrheit zu enthüllen – eine Auffassung, die insbesondere Roland Barthes bekanntlich scharf kritisierte. Vielmehr sei »[m]it der Wende zum Ästhetischen [...] das Geheimnis aus den semantischen Tiefenschichten in die Textur der Dichtung übergetreten, wo es sich als unablässig und unlösbar zeigt.« Aleida Assmann: Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit. In: Dies./ Jan Assmann (Hg.): *Archäologie der literarischen Kommunikation V: Schleier und Schwelle*. Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*. München: Fink 1997, 263–280, hier 276–278.