



Rheinische
Friedrich-Wilhelms-
Universität Bonn

Prof. Dr. Michael Wetzel

Seminar: Fetischismus als narrativer POV

Mastermodul D7: Konzepte und Probleme
der Literatur- und Medientheorie

SoSe 14

„Sie schaut auf den reinen Mangel.“

Erikas Suche nach dem weiblichen Phallus in Jelineks „Die Klavierspielerin“

Vorgelegt von

Ann Schroeder
Matrikelnummer 2137777
2. Fachsemester
11.08.2014

Königswinterstraße 15
50939 Köln
0221-28285354
s2anschr@uni-bonn.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Psychoanalytische Grundlagen	3
2.1 Fetischismus	3
2.2 Masochismus	5
2.3 Voyeurismus.....	7
3. Zum Inhalt von Elfriede Jelineks „Die Klavierspielerin“	8
3.1 Die Mutter-Tochter Beziehung als Ursache von Eriks Perversionen.....	8
3.2 Das sadomasochistische Szenario zwischen Erika und Klemmer	11
4. Eriks Identitätssuche: Die Suche nach dem Phallus der Frau	14
4.1 Eriks Blick auf die Weiblichkeit	14
4.2 Eriks Identitätssuche in masochistischen Handlungen.....	16
4.3 „Die absolute Kür des Zuschauens“ – Eriks Sadismus	18
5. Pornokino statt Peep-Show: Die filmische Inszenierung von Michael Haneke.....	20
5.1 Abriss des wesentlichen Unterschiedes der literarischen Vorlage und der filmischen Umsetzung.....	20
6. Weiterführende Beobachtungen.....	22
6.1 Die Rasierklinge des Vaters als Fetischobjekt	22
6.2 Die Erkenntnis der Abwesenheit des mütterlichen Phallus	23
6.3 Das Ende des Romans	24
7. Schlusswort	24
8. Anhang	27
8.1 Filmprotokoll zu 5.....	27
9. Literaturverzeichnis und Filmografie	29
10. Eidesstattliche Erklärung.....	31

1. Einleitung

Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek (*1946 in Mürzzuschlag) gehört zu den wohl bedeutendsten und auch polarisierendsten Autorinnen der Gegenwart. Ihr Werk „Die Klavierspielerin“ (1983) wurde in der Forschung bereits umfangreich auf wirkungsästhetische (Arteel), psychoanalytische (Mahler-Bungers) oder auch inhaltliche Motive, wie die Weiblichkeit konstruktion (Cornejo) oder die Mutter-Tochter-Beziehung (Kosta) hin analysiert. Die wohl neuste und umfassendste Arbeit zur Autorin Elfriede Jelinek lieferte Pia Janke 2013 in ihrem „Jelinek-Handbuch“. Diese Ansätze dienen der vorliegenden Arbeit als Forschungsgrundlage und werden an thematisch passenden Stellen herangezogen, wobei sie nicht in ihrer Fülle analysiert und diskutiert werden können.

Die vorliegende Arbeit wird sich innerhalb einer werkimmanenten Analyse des Romans mit der Identitätssuche der Hauptfigur Erika Kohut beschäftigen und ihre Versuche, die eigene Weiblichkeit und das Weibliche allgemein zu ergründen, darstellen. Hierzu werden in einem ersten Schritt psychoanalytische Typologien festgehalten, die sich im zweiten Teil der Arbeit im Habitus der Erika Kohut wiederfinden werden. Anschließend wird eine inhaltliche Einführung in das Werk gegeben, die jedoch nicht nur eine Inhaltsangabe sein soll, sondern bereits interpretatorische Überlegungen zum Thema der Arbeit liefert. Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit Eriks Ergründung der Weiblichkeit, die explizit als Suche nach dem Phallus der Frau gedeutet wird. Dabei soll es weniger um Eriks sadomasochistische Äußerungen gegenüber Walter Klemmer gehen¹, sondern viel mehr um die Darstellung der Voyeurin² Erika, die ihre voyeuristischen Neigungen als Methode zur Identifizierung der (eigenen) Weiblichkeit nutzt. Es wird zu fragen sein, welchen Blick Erika auf die Weiblichkeit richtet, zu welchen Erkenntnissen sie kommt und welche Konsequenzen dies für ihr Selbstbewusstsein als Frau hat. In einem weiteren

¹ Dieser Aspekt wurde in der Forschung bereits zureichend analysiert.

² Ich entscheide mich an dieser Stelle bewusst für den Begriff des „Voyeurismus“ und gegen den der Schaulust, da weniger die blickästhetische Sinnlichkeit, sondern die explizit sexuelle Konnotation im Vordergrund stehen soll.

Abschnitt wird die filmische Umsetzung von Michael Haneke aus dem Jahr 2001 herangezogen und jene Szene im Pornokino im Vergleich zur literarischen Vorlage der Peep-Show analysiert. In Bezug auf das Thema dieser Arbeit soll auch hier der Fokus auf den Blick Eriks und das Szenario, welches sie betrachtet, gerichtet sein, um den wesentlichen Unterschied der filmischen Inszenierung zum Roman herausstellen zu können. Weitere, dem Roman inhärente Motive sollen zu einem Gesamtüberblick über die Weiblichkeit konstruktion des Romans führen, sodass zum Schluss ein Resümee der vorangegangenen Ergebnisse die Arbeit vervollständigen soll. Einige persönliche Überlegungen zur Analyse des Textes wurden als Fußnoten in diese Arbeit eingebaut, um die Struktur und den Argumentationsgang der Arbeit nicht unnötig zu unterbrechen. Die Fülle an Sekundärliteratur und Interpretationsansätzen spiegeln die außerordentliche Aufmerksamkeit wider, die Jelinek mit ihrem Werk „Die Klavierspielerin“ erzeugte und auch, wenn es deutlich kritische Stimmen zu diesem Roman gab, ist das Werk Jelineks textimmanent wie intertextuell ein literarisches Kunstwerk.

2. Psychoanalytische Grundlagen

Zur theoretischen Einführung in das Thema dieser Arbeit sollen an dieser Stelle kurz und knapp die drei wichtigsten psychoanalytischen Phänomene, Fetischismus, Voyeurismus und Masochismus, die für die Analyse des Romans „Die Klavierspielerin“ relevant sind, definiert werden. Dieser Schritt soll der Analyse dienen, um im Hauptteil die Pathologie der Erika Kohut genauer zu erfassen. Hierfür soll keine ausführliche historische Darstellung erfolgen, sondern kurze Definitionen gegeben werden, die sich vor allem auf Sigmund Freud, Jacques Lacan und Richard von Krafft-Ebing stützen.

2.1 Fetischismus

Der Psychoanalytiker Sigmund Freud (1856-1939) definiert den Begriff des Fetischismus als Ersatz für den Phallus der Frau.³ Als Ursache des Fetischismus bezeichnet Freud, genau wie Lacan später, den sogenannten

³ Vgl. Freud: Fetischismus, S. 312.

„Kastrationskomplex“. Hierbei wird davon ausgegangen, dass jedes männliche Kind⁴ erst einmal annimmt, dass alle Menschen einen Penis haben. Betrachtet es demnach die Mutter und muss feststellen, dass diese keinen besitzt, führt dies zur Angst vor der Versehrung des eigenen, männlichen Geschlechts. Der Kastrationskomplex äußert sich in zwei Momenten: 1. Der Penis ist der Mutter entzogen. Sie wurde ihres Penis beraubt. 2. Der Penis der Mutter ist versteckt. Die „Verdrängung“ und „Verleugnung“⁵ dieser Tatsache führt beim Kinde dazu, dass ein Ersatz für diesen abwesenden Phallus gesucht wird: den Fetisch. „Ja, das Weib hat im Psychischen dennoch einen Penis, aber dieser Penis ist nicht mehr dasselbe, das er früher war. Etwas anderes ist an seine Stelle getreten.“⁶ Das Begehrnis eines Fetischobjektes ist demnach immer durch Mangel geprägt. Die Kastration der Mutter erzeugt im Kind eine negative Wirkung, welche sich zum positiven Phantombild (zum Fetisch) wandelt. Der Phallus verschwindet (*Aphanisis*) und taucht in anderer Form wieder auf.

Jacques Lacan (1901-1981) unterscheidet generell den Phallus vom Geschlechtsorgan⁷. Der Phallus ist dem anatomischen Penis des Mannes nicht gleichzusetzen, sondern symbolisch zu verstehen. In der Fetischismus-Theorie geht es demnach, mit Lacan, nicht um das Reale (den Penis), sondern um das Symbolische. Lacan definiert den Phallus als einen Signifikant⁸.

Kinder sind der Überzeugung, die Mutter enthalte den Phallus. „Wenn das Begehrnis der Mutter der Phallus *ist*, will das Kind, um es zu befriedigen, Phallus *sein*.“⁹ Erst nach der Erkenntnis, dass die Mutter keinen Phallus hat, kann sich von ihr als Subjekt gelöst werden. Gerade der Vater, der den

⁴ Problematisch an den Ansätzen Freuds und Lacans ist der Umstand, dass lediglich das Männliche den Ausgangspunkt der Theorie bildet. Der Blick eines Mädchens auf die Mutter wird hierbei ausgeblendet, sodass eine Theorie des explizit weiblichen Fetischismus von Freud und Lacan an dieser Stelle nicht herausgearbeitet wird.

⁵ Freud: Fetischismus, S. 313.

⁶ Ebd.

⁷ Im Gegensatz zu Freud, der nicht bewusst zwischen Anatomie und Symbolik unterscheidet, sondern mal den Begriff des Phallus und an anderer Stelle des Penis als ein und dieselbe Sache verwendet.

⁸ Vgl. Lacan: Phallus, S. 126.

⁹ Ebd., S. 129.

Phallus im Gegensatz zur Mutter besitzt, spielt in dieser Entwicklung eine große Rolle.¹⁰

Spricht Freud noch von Verdichtung und Verschiebung, ersetzt Jaques Lacan diese Begriffe durch Metapher (Ähnlichkeit) und Metonymie (Berührung). So kann der Phallus weder ein imaginäres, idealisierendes Phantasma oder Objekt, noch ein Organ sein.

Das Normalvorbild des Fetisches ist die weibliche Klitoris, was zur Entwicklung einer heterosexuellen Geschlechtlichkeit führt.¹¹ Wird der Fetischismus jedoch zur Perversion, also zur Umkehrung (lat. perversio – Verdrehung, Umkehrung) der natürlichen Entwicklung des Menschen, tritt nicht das weibliche Geschlechtsorgan an die Stelle der Begierde, sondern etwa Autos, Kleidungsstücke oder bestimmte sexuelle Praktiken, sodass eine „normale“ sexuelle Lebenspartnerschaft mit einem Menschen nicht mehr möglich ist.¹²

2.2 Masochismus

Der Begriff des Masochismus wurde erstmals von Richard von Krafft Ebing (1840-1902) in seiner Schrift „Psychopathia Sexualis“ (1886) geprägt. Krafft Ebing definiert den Masochismus, wie folgt:

“[...] eine eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis, welche darin besteht, dass das von derselben ergriffene Individuum in seinem geschlechtlichen Fühlen und Denken von der Vorstellung beherrscht wird, dem Willen einer Person des anderen Geschlechtes vollkommen und unbedingt unterworfen zu sein, von dieser Person herrisch behandelt, gedemütigt und selbst misshandelt zu werden.“¹³

Im Gegensatz zum Sadismus bedeutet Masochismus also, dass nicht die physische Qual anderer die Quelle des eigenen Lustgewinns ist, sondern die Phantasie eines Unterwerfungsszenarios. Wichtig für den Kontext dieser Arbeit ist die Beobachtung, dass diese Phantasien nicht zwangsläufig in tatsächlich realisierten Gewaltakten enden müssen, da die sexuelle Erregung und Befriedigung durchaus auch in der reinen Phantasie stattfinden kann. Krafft Ebing nennt diese Form den „ideellen Masochismus, bei welchem die

¹⁰ Vgl. Lacan: Phallus, S. 130.

¹¹ Aus heutiger Sicht ist auch diese Annahme Freuds problematisch, da er die Möglichkeit einer homosexuellen Beziehung nicht in Erwägung zieht.

¹² Vgl. Freud: Fetischismus, S. 313.

¹³ Krafft Ebing: Psychopathia, S. 99.

psychische Perversion ganz auf dem Gebiete der Vorstellung und Phantasie bleibt und keine Verwirklichung derselben versucht wird.“¹⁴

Für Sigmund Freud ist der Masochismus eine krankhafte Ausprägung, die durch eine Fehlentwicklung im Kindesalter verursacht wurde. Freud umschreibt masochistischen Handlungen als Szenario, „[w]enn Schmerz und Unlust nicht mehr Warnungen, sondern selbst Ziele [sind]“¹⁵ und stellt den Masochismus damit in das Spannungsfeld zwischen erotischem Lebenstrieb und Todestrieb. Freud unterscheidet einen erogenen, einen femininen und einen moralischen Masochismus¹⁶, wobei der moralische im Zuge der weiteren Ausführungen wohl am treffendsten scheint. Die sexuelle Befriedigung wird bei dieser Form des Masochismus vorerst ausgeklammert:

„Das Leiden selbst ist das, worauf es ankommt; ob es von einer geliebten oder gleichgültigen Person verhängt wird, spielt keine Rolle [...]. Es liegt sehr nahe, in der Erklärung dieses Verhaltens die Libido beiseite zu lassen und sich auf die Annahme zu beschränken, daß hier der Destruktionstrieb wieder nach innen gewendet wurde und nun gegen das eigene Selbst wütet [...].“¹⁷

Die moralischen Ansprüche des Über-Ichs, die sich in der ödipalen Entwicklung eines Kindes herausbilden, bekommen einen destruktiv-zerstörerischen Charakter, sodass das unbewusste Strafgefühl und Schuldbedürfnis „nach Strafe, sei es vom Über-Ich, sei es von den Elternmächten draußen, verlangt.“¹⁸ Der moralische Masochismus geht also mit einem nach innengewendeten Sadismus einher, sodass „der Sadismus des Über-Ichs und der Masochismus des Ichs [einander ergänzen] und sich zur Hervorrufung derselben Folgen [vereinigen]“¹⁹: zur Destruktion des eigenen Ichs, sei es mit oder ohne libidinöser Befriedigung.

Ein Konzept des spezifisch weiblichen Masochismus wurde in den dreißiger Jahren populär, vor allem durch Helene Deutsch, die den weiblichen Masochismus in der freudschen Tradition als Folge des Kastrationskomplexes definiert. Die Erkenntnis der Abwesenheit des Penis‘

¹⁴ Krafft Ebing: Psychopathia, S. 120.

¹⁵ Freud: Masochismus, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-problem-masochismus.html>.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Freud: Masochismus, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-moralische-masochismus.html>.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

föhre dazu, dass die masochistische Lust, selbst vom Vater kastriert zu werden, zurück auf das eigene Ich fällt.²⁰

2.3 Voyeurismus

In der allgemeinen Psychologie wird der Voyeurismus als „sexuelle Erregung und Befriedigung durch heimliches Belauschen und Beobachten von Intimitäten anderer (An- oder Ausziehen, Baden, besonders aber sexuelle Kontakte)“²¹ definiert und kann demnach abstrakt als die Aufdeckung des Verdeckten und Enthüllung des Geheimen²² verstanden werden.

Sigmund Freud zählt den Voyeurismus (auch Skopophilie genannt), genau wie den Masochismus, zu den möglichen Paraphilien der polymorphe perversen Anlagen eines jeden Kindes. Die voyeuristische Aktivität ist bei Kindern das Resultat aus Neugierde, das Verbogene, Private und Verbotene zu entdecken.

Das sexuelle (An)Schauen ist, nach Freud, eine Form der Libidosteigerung auf künstlerischer Ebene und zur Erreichung des „normalen Sexualziels“ keinesfalls eine Perversion.

„Zur Perversion wird die Schaulust im Gegenteil, a) wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien einschränkt, b) wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet (voyeurs: Zuschauer bei den Exkretionsfunktionen), c) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt.“²³

Zur Perversion kann man darüber hinaus auch zwanghafte Voyeure zählen, die nur durch das Betrachten anderer sexuelle Befriedigung erlangen können, demnach keine sexuelle Beziehung zu einem anderen Menschen aufbauen können und unter Umständen mit ihrem Verhalten Belästigungen hervorrufen.

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit sollte festgehalten werden, dass es wenige Ansätze gibt, die sich mit der Frau als Schauende beschäftigen, sondern in der Regel vielmehr die Frau als Sexualobjekt des schauenden Mannes verstanden wird. „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit

²⁰ Vgl. zur Theorie des weiblichen Masochismus Gratzke: Liebesschmerz, S. 63ff.

²¹ <http://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/sexuellevariation.html>.

²² Vgl. Winter: Voyeurismus, S. 57.

²³ Freud: Abhandlungen, <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudDreiAbhandlungen.pdf>.

bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt.“²⁴ Grundlegend ist, dass

„der voyeuristische Blick [...], weil er der Verleugnung und Verschleierung einer Bedrohung dient, immer schon ein phallischer Blick [ist], ein Blick, der jenen Mangel symbolisiert, den nur die Frau repräsentieren kann, da ihr ihn der symbolischen Ordnung die Funktion zukommt, Spiegel und Objekt des männlichen Begehrns zu sein.“²⁵

Ob der Blick von Erika Kohut auf die Frau als Anschauungsobjekt diese These widerlegt oder doch bestätigt, wird als ein Punkt im Hauptteil dieser Arbeit zu erörtern sein.

3. Zum Inhalt von Elfriede Jelineks „Die Klavierspielerin“

3.1 Die Mutter-Tochter Beziehung als Ursache von Erikas Perversionen

Erika Kohut ist 36 Jahre alt, wohnt noch bei ihrer Mutter und schläft sogar mit ihr in einem Bett²⁶, wie es Ehepaare praktizieren. Die Mutter hat ihre Tochter zur Klavierspielerin gedrillt, da sie sich von ihrer Karriere einen gesellschaftlichen Aufstieg erhofft. Erika wird von ihrer Mutter über alle anderen Menschen erhoben, sie schreibt ihrer Tochter eine Einzigartigkeit zu, die einer göttlichen Figur gleichkommt, denn „[d]ie Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen.“²⁷ Erikas Mutter, die in Jelineks Erzählung anonym bleibt, verbietet ihrer Tochter alles, was sie von ihrer Karriere als Konzertpianistin ablenken könnte. Dazu gehören neue Kleidung, denn „[d]as einzige, was Erika noch aufgeben muß, ist die Eitelkeit“²⁸ sowie der geschlechtliche Umgang mit Männern. „Die Mutter wünscht nicht, Brautmutter zu werden.“²⁹ Diese Umstände „erzwingen eine erdrückende Kontrolle über das Leben und den Körper der Tochter.“³⁰ So bleibt es Erika generell verwehrt, ein autonomes Leben zu führen und dabei eine „gesunde“, sinnliche Sexualität zu entwickeln.

²⁴ Mulvey: Kino, S. 55.

²⁵ Öhlschläger: Lust, S. 137.

²⁶ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 183.

²⁷ Ebd., S. 31.

²⁸ Ebd., S. 10.

²⁹ Ebd., S. 14.

³⁰ Kosta: Muttertrauma, S. 255.

Die Mutter nimmt die Rolle der „unumschränkte[n] Herrscherin“³¹ über ihre Tochter als „ihr Eigentum“³² ein. Dennoch gilt für Eriks Verhältnis zur Mutter nicht nur diese negative Seite der kontrollierenden, „übergeordnete[n] Instanz“³³, des Über-Ichs, sondern sie bleibt für Erika auch die Verkörperung von (Mutter)Liebe.³⁴ Erika sehnt sich nach der mütterlichen Wohnung und ihren alltäglichen Fernsehabenden, die die einzige private Sphäre Eriks kennzeichnen, welche für sie von großer Bedeutung ist. „Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft im warmen Leibwasser schaukeln“³⁵ und so verschmelzen beide Figuren in eine, „als wären sie nur ein einziger Mensch.“³⁶ Man kann beinahe von einer pseudo-inzestösen Beziehung sprechen, welche in einer sexuell, wenn auch infantilen, Überwältigung der Mutter von Seiten Eriks ihren Höhepunkt findet³⁷: „Sie wirft sich über die Mutter und deckt diese mit Küssem voll auf ein.“³⁸ Erika bleibt in der präödipalen Phase der Menschwerdung verhaftet, da sie in geschlechtlicher und sexueller Hinsicht keine eigene Identität aufbauen kann, da diese Entwicklung von der Mutter systematisch autoritär unterdrückt wird.³⁹ „Das Hauptproblem der Mama besteht darin, ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren, damit es nicht davonläuft.“⁴⁰

Die gegenseitige Abhängigkeit zwischen autoritärer Mutter und unterdrückter Tochter lässt sich ferner auch mit der Abwesenheit des Vaters begründen. Die notwendige Instanz des Vaters, der als weitere Bezugsperson die natürliche Trennung der Tochter von ihrer primären Bezugsperson Mutter ermöglichen würde, fehlt. „Die Macht der Mutter steigert sich in der Abwesenheit des Vaters.“⁴¹ Die Abwesenheit des väterlichen Phallus verhindert Eriks „Fähigkeit, aktiv zu begehrn“⁴² und „sich von der oralen Mutter zu lösen und den Erfahrungsbereich zu

³¹ Jelinek: Klavierspielerin, S. 12.

³² Ebd., S. 13.

³³ Jelinek: Klavierspielerin, S. 10.

³⁴ Vgl. Ebd.

³⁵ Ebd., S. 89.

³⁶ Ebd., S. 150.

³⁷ Vgl. Kosta: Muttertrauma, S. 256.

³⁸ Jelinek: Klavierspielerin, S. 277.

³⁹ Vgl. Arteel: Betrachtungen, S. 87.

⁴⁰ Jelinek: Klavierspielerin, S. 8.

⁴¹ Kosta: Muttertrauma, S. 256.

⁴² Ebd., S. 258.

erweitern“⁴³. Eriks Mutter ist finanziell von ihrer Tochter abhängig, sodass Erika als Schutz für die Mutter und als „narzisstischer Phallusersatz“⁴⁴ für den abwesenden Ehemann der Mutter funktioniert. Gleichsam erkennt Erika ihre Mutter als phallisch an und kann sich nicht von dieser lösen, weil sie ihre einzige Bezugsperson ist und diese Lebensstruktur, in der ihre Mutter die Rolle des Liebesobjekts und des Patriarchen einnimmt⁴⁵, „zum festen Bestandteil des eigenen Ichs“⁴⁶ geworden ist. So wird in der Jelinek-Forschung das Motiv des fehlenden Vaters, neben der Unterdrückung seitens der Mutter, als ein weiterer Schlüssel zur masochistischen Veranlagung Eriks gesehen.

Der Roman zeigt die Emanzipationsversuche Eriks von ihrer Mutter, die jedoch immer wieder scheitern. Eriks einzige Möglichkeit, über sich selbst bestimmen zu können, ist ihr sexuelles und dabei sadomasochistisches Verhalten.

„Die Mutter kann kontrollieren, ob SIE ihre Hände des Nachts auf der Bettdecke behält oder nicht, doch um die Angst unter Kontrolle zu bekommen, müßte sie ihrem Kind erst die Schädelkapsel aufstemmen und die Angst persönlich ausschaben.“⁴⁷

Die bewusste Entscheidung zur Selbstverstümmelung in Form eines Rituals (immer, wenn die Mutter aus der Tür hinaus ist)⁴⁸, ihre voyeuristischen Streifzüge durch die Wälder Wiens und der Besuch von Peep-Shows sowie das Quälen Klemmers und ihrer Klavierschüler sind ihre einzige autonome Entscheidungen⁴⁹, denn die „überwältigende Anwesenheit [der Mutter] überschattet und erstickt das Lebensgefühl der Tochter und versursacht ihre psychologische Vernichtung.“⁵⁰ Die Ursache für Eriks Hang zur Selbstzerstörung liegt damit in der „unnatürlich anhaltende[n] Symbiose zwischen Mutter und Tochter, [...] in der eine Person aufhört zu existieren“⁵¹.

⁴³ Kosta: Muttertrauma, S. 256.

⁴⁴ Cornejo: Dilemma, S. 156.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 153.

⁴⁶ Ebd., S. 165.

⁴⁷ Jelinek: Klavierspielerin, S. 105.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 103.

⁴⁹ Um die autonome Entscheidung Eriks für diese masochistischen Handlungen zu verdeutlichen, werden die Personalpronomen für Erika an einigen Stellen groß geschrieben, sodass sich das, was den Inhalt des Romans ausmacht, auch formal widerspiegelt.

⁵⁰ Kosta: Muttertrauma, S. 254.

⁵¹ Ebd.

Erika bleibt nur das weibliche Objekt der mütterlichen Unterdrückung, für das die Entwicklung zum souveränen, weiblichen Subjekt eine Illusion bleiben muss.

3.2 Das sadomasochistische Szenario zwischen Erika und Klemmer

Das Verhältnis von Herr und Knecht, von Herrschen und Beherrscht-Werden, welche das Mutter-Tochter Verhältnis charakterisieren, wiederholen sich in der Beziehung zwischen Erika und ihrem Klavierschüler Walter Klemmer. Walter Klemmer macht aus der familiären Dyade eine Triade⁵² und tritt in seiner Rolle als Rivale der Mutter auf. Klemmer wird als junger, dynamischer und lebensfroher Mann charakterisiert, der in seiner lebensbejahenden Art einen direkten Gegensatz zu Erika Kohut darstellt: „Schon bietet er ihr an, ob sie nicht ein bißchen lachen will. Nicht so ernst, schöne Frau! Ernst ist das Leben, heiter die Kunst.“⁵³

Walter Klemmer ist rund 10 Jahre jünger als Erika und begehrte sie als Pianistin und als Frau, seitdem er sie das erste Mal gehört bzw. gesehen hat.⁵⁴ „Klemmer erweist sich ja als der stereotypischer Liebhaber der patriarchalen, ‚phallozentrischen‘ Ordnung“⁵⁵. Gerade Erikas „hohes“ Alter spornt Klemmer zur Eroberung an, da sie ihm alters- und berufsmäßig überlegen ist.⁵⁶ Klemmer wertet in seiner Rolle den Liebesbegriff ab, indem er aus Erika nur einen „Gegenstand, den sie ihm dann anbietet“⁵⁷ machen möchte. Sein Ziel ist es, „Erika Kohut, seine Lehrerin, [...] auch noch [zu] unterwerfen.“⁵⁸ Klemmer besteht also ebenso wie die Mutter auf einen Herrschaftsanspruch am Objekt Erika. Das anfängliche Lehrerin-Schüler-Verhältnis wandelt sich im Laufe des Romans zu einer sadomasochistischen Beziehung, in der auch Erika versucht, die Kontrolle über ihren Schüler zu behalten. So versuchen beide Figuren jeweils über den anderen zu herrschen und sich gegenseitig erst einmal untertan zu machen. Erika Kohut und Walter Klemmer begegnen sich nie auf Augenhöhe; ihre Beziehung bleibt in

⁵² Vgl. Kosta: Muttertrauma, S. 259.

⁵³ Jelinek: Klavierspielerin, S. 217.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 77.

⁵⁵ Arteel: Betrachtungen, S. 108.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 109.

⁵⁷ Jelinek: Klavierspielerin, S. 152.

⁵⁸ Ebd., S. 79.

einer hierarchischen Struktur verhaftet und wird als ein Krieg der Geschlechter ausgetragen.

Erika Kohut vereinigt zwei sexuelle Perversionen in sich. Zum einen wird sie zur Sadistin und quält Klemmer, denn „nie könnte sie sich einem Mann unterordnen, nachdem sie sich so viele Jahre der Mutter untergeordnet hat.“⁵⁹ Sie „hält ihn fern von sich“⁶⁰ und droht sogar, ihn zu verlassen, wenn er ihren Befehlen nicht gehorcht. Zum anderen schreibt Erika einen Brief an Klemmer, in dem sie ihm ihre masochistischen Wünsche mitteilt. Erika Kohut lebt seit jeher in einem mütterlichen Patriarchat und möchte dieses überwinden, indem sie sich in gesteigerter Form dem Mann hingibt. Sie fordert von ihm „viele saftige Ohrfeigen“⁶¹, „Brutalität und Gründlichkeit“⁶² oder „an Klemmers steinhartem Schwanz zu ersticken“⁶³. Ruft man sich die einleitende Definition des moralischen Masochismus als Destruktion des eigenen Ichs mit Hilfe von Gewalt seitens einer Autorität und ohne libidinöse Empfindungen noch einmal in Erinnerung, wird man zweifelsohne an dieser Stelle für Erika Kohut diese Form des Masochismus festhalten können. Von sexueller Erregung seitens Eriks kann hier nicht die Rede sein, wohl aber von einem gesteigerten Gefühl der Schuld, welche mittels Gewalt bestraft werden soll.

An einigen Stellen zeigen sich jedoch ihre reale Angst vor Schlägen und ihr Wunsch nach liebevoller Berührung. „Erika wünscht, dass er sie [...] innig küsst und nicht schlägt.“⁶⁴ Masochistische Handlungen scheinen sie nur in ihrer fiktiven Vorstellung zu reizen, denn eigentlich hat Erika „entsetzliche Angst vor Schmerzen“⁶⁵. Und so kann man Erika Kohut, angelehnt an Kraft Ebing, ebenso als eine ideelle Masochistin bezeichnen, für die ihre masochistischen Phantasien trotz aller ausführlichen Schilderungen nicht real werden sollen. Erika erhofft sich als Liebesbeweis eine Absage Klemmers an ihre Forderungen⁶⁶ und scheint in ihm die Bestätigung des Mythos der wahren Liebe zu entdecken. Klemmer soll ihrem Wunsch nach

⁵⁹ Jelinek: Klavierspielerin, S. 16f.

⁶⁰ Ebd., S. 212.

⁶¹ Ebd., S. 272.

⁶² Ebd., S. 273.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 272.

⁶⁵ Ebd..

⁶⁶ Vgl. Kosta: Muttertrauma, S. 260.

Schmerz widersprechen und somit ihre Vorstellung der wahren Liebe real werden lassen, die sie in ihrem Leben noch nie erfahren hat. Er soll ihr „Retter“⁶⁷ sein. Klemmer kann diesen Wunsch jedoch nur erahnen und kommt letztendlich dieser implizierten Liebessehnsucht nicht nach. Nachdem ihn Erika immer wieder von sich gewiesen und ihn in seiner Männlichkeit gekränkt hat⁶⁸, vergewaltigt er Erika eines Nachts in ihrer eigenen Wohnung „ohne auf ihre Wünsche nach Ritual und Sinnrahmen einzugehen.“⁶⁹

Die ambivalente Rolle der Erika Kohut zeigt sich darin, dass sie „Schwäche zeigen [möchte], doch die Form ihrer Unterlegenheit selbst bestimmen [will]“⁷⁰. Erika ist in ihrer Phantasie die Regisseurin und Schauspielerin zugleich. Erikas Unterwürfigkeit wiederholt sich auch in ihrer Beziehung zu Klemmer, doch ist es in diesem Fall eine selbstbestimmte, keine fremdbestimmte Unterwürfigkeit, wie es in Bezug zur Mutter der Fall ist. Erika wird zum Opfer, weil sie sich selber als solches sieht. Erika scheitert in der Beziehung zu Klemmer an zwei Punkten. Zum einen versucht sie mit dem Eingehen einer Beziehung zu Klemmer aus der Symbiose mit der Mutter auszubrechen, doch kehrt sie am Ende zur Mutter zurück. Zum anderen möchte sie die Kontrolle über Klemmer gewinnen, doch ist sie auch ihm schlussendlich sowohl körperlich als auch emotional unterlegen. Erika „verliert sich immer in ihrem Gegenüber.“⁷¹

⁶⁷ Jelinek: Klavierspielerin, S. 272.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 290f.

⁶⁹ Gratzke: Liebesschmerz, S. 237.

⁷⁰ Jelinek: Klavierspielerin, S. 245.

⁷¹ Kosta: Muttertrauma, S. 259.

4. Erikas Identitätssuche: Die Suche nach dem Phallus der Frau

4.1 Erikas Blick auf die Weiblichkeit

„Erika will [...] keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen. Zuschauen. Erika, die zuschaut ohne anzustreifen.“⁷² Eine Form des Ausbrechens aus der mütterlichen Herrschaft verschafft sich Erika Kohut in Form von Peep-Show-Besuchen und dem Beobachten von Pärchen auf den Praterwiesen. In diesen Abenteuern entwickelt Erika eine Form weiblicher Macht⁷³ über die sonst dominante Mutter. Dabei mündet ihr Voyeurismus nicht in einer aktiven Handlung, etwa Masturbation, sondern bleibt lediglich in der Sphäre des Visuellen, da Erika keinen Drang verspürt, sich selber zu berühren.⁷⁴ Da Erika keinen Bezug und kein Gefühl für ihre eigene Sexualität hat⁷⁵, bleibt sie eine passive Zuschauerin, die sich eines „mechanische[n] Schauens“⁷⁶ bedient. Die wiederholte Betonung der Tabuisierung des eigenen Körpers geht soweit, dass Erika es „nicht ganz nachvollziehen kann“⁷⁷, dass sich die Männer um sie herum, ihrer körperlichen Freude hingeben. Erikas Begehrten wird allein auf das Auge verschoben, das Fühlen wird hierbei ausgeklammert. Die Lust an der Anschauung des aufgedeckten Geheimen⁷⁸, der nackten Frau, wird durch das bloße Sehen befriedigt und bildet „den einzigen Weg, auf dem sie erfahren könnte und möchte, was nun eigentlich Sexualität sei.“⁷⁹

Voyeuristische Blicke suchen „durch die Überschreitung einer konventionell gesetzten Grenze, die Enthüllung eines Verborgenen oder die Aufdeckung eines Geheimen“⁸⁰. So versuchen die Besucher der Peepshow aus der „Froschperspektive in die Frau hinein[zu]lügen“⁸¹, welche sich hinter einer Wand befindet. Es geht also in der Darstellung der Voyeurin Erika um die Ergründung der Mysteriums der Weiblichkeit, für welches

⁷² Jelinek: Klavierspielerin, S. 63.

⁷³ Vgl. Gratzke: Liebesschmerz, S. 239.

⁷⁴ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin S. 63.

⁷⁵ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin., S. 62.

⁷⁶ Ebd., S. 67.

⁷⁷ Ebd., S. 66.

⁷⁸ Vgl. Winter: Voyeurismus, S. 57.

⁷⁹ Arteel: Betrachtungen, S. 99.

⁸⁰ Winter: Voyeurismus, S. 57.

⁸¹ Jelinek: Klavierspielerin, S. 65.

Erika jedoch nicht empfänglich ist; weder für ihre eigene, noch für die Weiblichkeit anderer.

„Erikas Voyeurismus in erster Hinsicht in Verbindung zu bringen mit dem Versuch einer Identifizierung mit einer, u.a. auch geschlechtlichen Identität, die sich zu keinem Zeitpunkt je hat entwickeln oder behaupten können [...].“⁸²

Erika ist „ein Gerät in Menschenform“⁸³, was eine Objektsichtweise auf sich selber und auf andere Frauen einschließt. Das weibliche Geschlecht wird somit als nichtig dargestellt. Der Besucher der Peepshow „schaut auf Nichts, er schaut auf den reinen Mangel“⁸⁴ und in der Kabine der Peepshow „wird [auch Erika] zu gar nichts.“⁸⁵ So bleibt Erika lediglich die Vergewisserung der Kastriertheit⁸⁶ der mangelhaften Frau. Gerade die Erzählform Jelineks trägt dazu bei, dass auch der Rezipient dieses Romans (unfreiwillig) zum Voyeur wird. Der Leser wird „vor die geschichtslose Bühne des reinen Narzissmus [gesetzt] als [ein] Voyeur des ‚Nichts‘.“⁸⁷

Erika Kohut begibt sich mit ihrem Besuch einer Peep-Show an einen Ort, an dem Frauen lediglich als Objekte der männlichen Schaulust ausgestellt werden. Die Klavierlehrerin verkörpert somit als Voyeurin gleichsam einen männlichen Erkenntniswillen und weibliche Anatomie.⁸⁸ Sie nimmt eine phallische, analytische Position ein, die das Weibliche nur als Objekt sieht⁸⁹, verlässt die Rolle der Frau aber nicht ganz. Sie als Frau stößt an eine (sexuelle) Grenze, geht nach Hause und ein Herr nimmt gierig ihren Platz ein.⁹⁰ An dieser Stelle kann eine Unterscheidung von männlichem und weiblichem Blick erfolgen. Während der männliche Blick immer eher misogyn und verachtend erfolgt, weil sich mit der Frau nicht identifiziert wird, so ist der weibliche Blick Eriks identifikatorisch und hat zwangsläufig einen „Grenzbereich von Identifikation und Schmerz“⁹¹ inne. In ihrer masochistischen Phantasie, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird, möchte sie selber Opfer von Gewalt werden, weil sie sich eben auch

⁸² Hoffmann: Eros, S. 112.

⁸³ Jelinek: Klavierspielerin, S. 62.

⁸⁴ Ebd., S. 63.

⁸⁵ Ebd., S. 62.

⁸⁶ Vgl. Janz: Jelinek, S. 76.

⁸⁷ Mahler-Bungers: Trauer, S. 91.

⁸⁸ Vgl. Gratzke: Liebesschmerz, S. 240.

⁸⁹ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 65.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 67.

⁹¹ Gratzke: Liebesschmerz, S. 239.

selber als Opfer mit diesen Frauen identifiziert. So ist das „spezifisch Weibliche an der Pornokonsumentin Erika Kohut, daß sie jene sichere, männlich markierte Perspektive wegen ihrer schmerzlich und lustvollen Identifikation nicht erreichen kann.“⁹²

Das Resümee von Erikas Besuch der Peepshow bleibt ernüchternd. „Nichts ist zerrissen, nichts hat abgefärbt. Nichts ausgebleicht. Nichts hat sie erreicht. Nichts, was vorher nicht da war, ist jetzt da, und nichts, was vorher nicht da war, ist inzwischen angekommen.“⁹³ Auch wenn Erika Kohut sich für ein paar Stunden aus der Untergebenheit ihrer Mutter gelöst hat, überwiegt ihre Emotionslosigkeit und die Distanz zum Gesehenen: Sie geht unberührt, gewohnt „mechanisch“⁹⁴ nach Hause. Der Besuch der Peep-Show bringt nicht den gewünschten Erkenntnisgewinn des weiblichen Mysteriums, sondern es bleibt für Erika bei der negativen, entwertenden Sicht auf das Weibliche als den Mangel am Phallus.⁹⁵

4.2 Erikas Identitätssuche in masochistischen Handlungen

Erikas Hobby ist „das Schneiden am eigenen Körper.“⁹⁶ Die Dominanz der Mutter und die damit verbundene unterdrückte Sexualität führen dazu, dass Erika Kohut ihre eigene Weiblichkeit verneint und ihren Körper lediglich als Forschungsobjekt begreift. Erikas Masochismus ist eine aktive Handlung in Form eines Rituals; „Wenn kein Mensch zu Hause ist, schneidet sie sich absichtlich in ihr eigenes Fleisch [mit der] väterliche[n] Allzweck-Klinge.“⁹⁷ Begründet wird Erikas selbstzerstörerisches Handeln als eine Form der autonomen Macht über sich selbst. Indem sie sich selbst wehtut, bestimmt sie als Subjekt die Form ihrer Qual. „Sie ist sich selbst ganz ausgesetzt, was immer noch besser ist, als anderen ausgesetzt zu sein.“⁹⁸ Die Opposition von Autonomie und Heteronomie, von präferierter Eigenkontrolle als Ausweg aus dem Kontrolliert-Werden der Mutter wird hier greifbar.

⁹² Gratzke: Liebesschmerz, S. 240.

⁹³ Jelinek: Klavierspielerin, S. 67.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Janz: Jelinek, S. 83.

⁹⁶ Jelinek: Klavierspielerin, S. 104.

⁹⁷ Ebd., S. 103.

⁹⁸ Ebd., S. 104.

Erika zerschneidet sich ihre Klitoris in zwei Hälften, doch spürt sie in ihrer autoaggressiven Handlung keinen Schmerz. Erika fühlt körperlich nichts, sie hat lediglich Angst vor ihrem eigenen Blutfluss.⁹⁹

Die Jelinek-Forschung ist sich einig, dass sich diese drastische Handlung als symbolischer Trennungsversuch von der Mutter deuten lässt¹⁰⁰, denn „[s]ie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt, und nun separiert man sie voneinander.“¹⁰¹ Ebenso kann diese Szene als Erikas Suche nach ihrem Geschlecht, „nach dem Phallus der Frau“¹⁰² ausgelegt werden¹⁰³. „Der Schnitt, mit dem Erika ihr Geschlecht teilt, [...] ruft den abwesenden Phallus in Erinnerung [und] schreibt Erika ihrem Körper die kulturell erzeugte Differenz/Defizienz ihres Geschlechts noch einmal ein.“¹⁰⁴ So wird Erikas Schnitt in ihr Geschlechtsorgan zur symbolischen Kastration, zum Zweck einer Entwicklung zum Weiblichen, die jedoch missglückt.

„Es gelingt ihr nicht, sich ‚weiblich‘ zu identifizieren, sondern aufgrund ihrer phallischen Besetzung durch die Mutter sowie ihrer eigenen Versuche, sich selbst den fehlenden Vater zu ersetzen, muss sie auf dem Weg zur psychischen ‚Weiblichkeit‘ immer auf halber Strecke scheitern.“¹⁰⁵

Der Blick, den Erika auf ihren eigenen Körper wirft, ist von elementarer Bedeutung. In der Person Erika Kohut fallen Exhibitionismus und Voyeurismus in eins.¹⁰⁶ Erika setzt sich mit entblößtem Geschlecht vor einen Spiegel und schaut ihren Unterleib an. Sie ist „ihre eigene Voyeurin.“¹⁰⁷ Sie schaut in sich hinein, um ihr weibliches *Sein* zu entdecken.¹⁰⁸ Ihre Vagina versteht sie nicht als Organ sexueller Lust und Weiblichkeit, sondern nur als „Öffnung [...], die in ihren Leib hineinführt.“¹⁰⁹ Sie akzeptiert sich nicht als echte Frau, denn da „wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat, [ist bei ihr] ein schwammiges, morsches, einsames Holz [...] und die Fäulnis schreitet

⁹⁹ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 104f.

¹⁰⁰ Vgl. Cornejo: Dilemma, S. 163, Mahler-Bungers: Trauer, S. 87.

¹⁰¹ Jelinek: Klavierspielerin, S. 104.

¹⁰² Jelinek: Klavierspielerin, S. 137.

¹⁰³ Mahler-Bungers interpretiert Erikas Masochismus als Akt der Geschlechtung. Ihre misslungene sexuelle Entwicklung zur Frau soll nun an ihrem eigenen Körper, real geschehen. Vgl. Mahler-Bungers: Dilemma, S. 85ff.

¹⁰⁴ Öhlschläger: Lust, S. 160.

¹⁰⁵ Janz: Jelinek, S. 75.

¹⁰⁶ Vgl. Öhlschläger: Lust, S. 157.

¹⁰⁷ Öhlschläger: Lust, S. 156.

¹⁰⁸ Öhlschläger und Janz sprechen weitergehend von einer missglückten Defloration.

¹⁰⁹ Jelinek: Klavierspielerin, S. 103.

voran.“¹¹⁰ Das Loch steht somit als pars pro toto für die Frau an sich als defizitäres Wesen.

Ihren Unterleib assoziiert Erika mit Angst, beide sind „zwei befreundete Verbündete, sie treten fast immer gemeinsam auf.“¹¹¹ Sexualität und Körperlichkeit gehen also mit Angst und Gefühllosigkeit einher, was als eine Grundlage von Erikas Masochismus gelten kann. Die Objektsichtweise auf sich selber hat zur Folge, dass auch ihr Körper selbst als Gegenstand und ihre Vagina nur als anatomisch nötiges Loch wahrgenommen wird und Erikas Körper ihr „fürchterlich fremd“¹¹² ist.

Erikas masochistische Handlung versinnbildlicht den Versuch der Entmystifizierung des eigenen Körpers¹¹³, was schließlich jedoch nicht gelingt. Vor dem Spiegel kann Erika zwar ihre biologische Weiblichkeit erkennen, aber nicht ihre weibliche Identität.¹¹⁴ „Indem sie nichts fühlt, ist sie auch nichts, das weibliche Ich wurde definitiv [von der Mutter] ausgelöscht.“¹¹⁵ Als einziges Objekt des mütterlichen Begehrens kann Erika kein Ideal-Ich aufbauen, da dieser Vorgang die Trennung von der Mutter voraussetzen würde.¹¹⁶ Da der Versuch Erikas weder die gewünschte Erkenntnis der eigenen Identität und Geschlechtlichkeit, noch die Trennung von der Mutter verwirklichen kann, „realisiert [Erika] noch einmal ihre eigene Auslöschung im Patriarchat und ihre Abwesenheit in der symbolischen Ordnung.“¹¹⁷

4.3 „Die absolute Kür des Zuschauens“ – Erikas Sadismus

Erikas Voyeurismus manifestiert sich ebenfalls in einer Szene, die in der Forschung eher auf Erikas sadistische Neigung hin analysiert wurde. An dieser Stelle soll auf das spezifisch Sadistische nur kurz eingegangen werden, um weiterhin den Fokus auf Erikas Voyeurismus zu legen.

Walter Klemmer und Erika Kohut begegnen sich auf der Toilette des Konservatoriums. Klemmer spürt Erika dort auf, um ihr nach vielen

¹¹⁰ Jelinek: Klavierspielerin, S. 62.

¹¹¹ Ebd., S. 105.

¹¹² Jelinek: Klavierspielerin, S. 105.

¹¹³ Vgl. Cornejo: Dilemma, S. 173.

¹¹⁴ Die Opposition zwischen Gender und Sex tritt hier in den Fokus.

¹¹⁵ Cornejo: Dilemma, S. 178.

¹¹⁶ Mahler-Bungers: Trauer, S. 84.

¹¹⁷ Cornejo: Dilemma, S. 174.

Abweisungen näher zu kommen.¹¹⁸ Er macht sich über Erikas Körper her, küsst sie und dringt mit der Hand in sie ein. Diese sexuelle Annäherung wird von Erika weder erwidert noch widerspricht sie. „Erika Kohut steht auf dem Boden wie ein vielbenutztes Instrument“¹¹⁹ und „hat brav mitgearbeitet.“¹²⁰ Klemmer denkt weiterhin, dass er der überlegenere Part sei¹²¹, bis ihn Erika auffordert „an ihr nichts mehr zu unternehmen“¹²² und anfängt, seinen Penis zu masturbieren. Indem Erika ihm befiehlt zu schweigen, während sie ihn anfasst, stellt sie das hierarchische Lehrerin-Schüler-Verhältnis auch auf sexueller Basis als Machtverhältnis wieder her. Erika fängt an, Klemmer zu dominieren und ihm absichtlich weh zu tun¹²³. Sie droht ihm, dass sie ihn verlassen würde, wenn er sich nicht ihrem Willen beuge. Erika Kohut übt damit auf Klemmer sowohl eine körperliche Qual als auch emotionale Erpressung aus. Das sadistische Finale folgt in der Verwehrung von Klemmers Orgasmus. Erika gewährt ihm keinen Orgasmus, denn sie lässt, kurz bevor er sich „vulkanisch entladen wird“¹²⁴, von ihm ab.

Mit dieser symbolischen Entmannung endet Erikas sadistische Handlung und das Ziel dieser Methode wird deutlich: „Sie möchte die körperliche Veränderung an ihm studieren.“¹²⁵ Erikas Sadismus erzielt also die Befriedigung ihres Voyeurismus. Erika stellt Klemmer wie „ein nicht sehr wertvolles Gemälde“¹²⁶ in den Türrahmen und beobachtet die anatomische Veränderung seines Penis. So wird auch Klemmer, wie die Damen der Peep-Show, zu Erikas Anschauungsobjekt, welches sie eher mit einem abfälligen Blick betrachtet. Dass er „alles vor ihrem Blick tun [muss], während sie ihm zusieht“¹²⁷, demonstriert Erikas voyeuristische wie dominante Züge gleichermaßen.

Erikas Sadismus ist eine Form, ihre „phallische Macht“, die sie in ihrer Wohnung nicht besitzt, weil ihre phallische Mutter sie dominiert, in

¹¹⁸ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 207.

¹¹⁹ Ebd., S. 210.

¹²⁰ Ebd., S. 211.

¹²¹ Ebd., S. 212.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 213.

¹²⁴ Ebd., S. 214.

¹²⁵ Ebd., S. 215.

¹²⁶ Ebd., S. 216.

¹²⁷ Ebd., S. 217.

polymorph-perversen Handlungen auszuüben. Hierzu eignet sich Erika männliche, herrische Attribute an, um sich eine Herrschaftsposition über ihre Mitmenschen zu schaffen. In Bezug auf Klemmer wird die sexuelle Triebhaftigkeit des Mannes zum Gegenstand von Erikas Machtausübung, die die „absolute Kür des Zuschauens“¹²⁸, den voyeuristischen Höhepunkt Erikas und die vollkommene Kontrolle über Klemmer, zum Ziel hat.

5. Pornokino statt Peep-Show: Die filmische Inszenierung von Michael Haneke

Im Jahr 2001 wurde der Roman „Die Klavierspielerin“ von dem österreichischen Produzenten Michael Haneke verfilmt.¹²⁹ Haneke folgt in großen Teilen der literarischen Vorlage Jelineks, weicht jedoch in einer elementaren Szene vom Roman ab. Da die Szene der oben schon analysierten Peep-Show für das Thema der Arbeit von großer Bedeutung ist, soll nun eine Darstellung der filmischen Umsetzung als Pornokino und ein kurzer Überblick der konträren Ausformung innerhalb von Buch und Film erfolgen. Das Filmprotokoll entnehmen Sie bitte dem Anhang 8.1.

5.1 Abriss des wesentlichen Unterschiedes der literarischen Vorlage und der filmischen Umsetzung

Hanekes szenische Umsetzung hält sich zweifelsohne in weiten Teilen an die Vorlage Jelineks. So wird der Zuschauer, gleichsam wie der Leser, zum Voyeur, indem er durch die Kameraführung die gleiche Position wie Erika auf den Pornofilm einnehmen muss. Da die Kamera sieben Sekunden auf den gezeigten Film verharrt, wird der Zuschauer zum Pornokonsumenten und nimmt exakt den gleichen Blickwinkel wie die Protagonistin ein. Ebenfalls parallel ist die Verknüpfung von Seh- und Geruchssinn innerhalb der Szene, indem sich Erika ein benutztes Spermataschentuch aus dem Mülleimer nimmt und während des Zuschauens intensiv daran riecht.

Indem Erika sowohl in der Peep-Show als auch im Pornokino zu einer weiblichen Voyeurin wird, dreht sie die geschlechtsstereotypen Zuschreibungen vom weiblichen Exhibitionismus und männlichem

¹²⁸ Jelinek: Klavierspielerin, S. 216.

¹²⁹ Zur Rollenverteilung: Isabell Huppert als Erika Kohut, Annie Girardot als Mutter und Benoit Magimel als Walter Klemmer.

Voyeurismus um. Dabei richtet sich Eriks Blick im Roman lediglich auf die Körperlichkeit der Frau, im Film hingegen wird ein Akt des Oralverkehrs von Erika betrachtet. Dies führt zur Feststellung, dass der Roman, wie oben schon erwähnt, die Ergründung der Weiblichkeit fokussiert, Michael Haneke jedoch die Sexualität zwischen Mann und Frau in dieser Szene zum Point of View werden lässt. Haneke unterstellt Erika somit einen voyeuristischen Fetisch, der sich auf sexuelle Handlungen anderer bezieht, wohingegen Jelinek innerhalb dieser Szene ganz speziell die Suche nach dem Phallus in der Frau als Motiv für Eriks Voyeurismus festsetzt. Diese Erkenntnis gründet sich ebenfalls in der Beobachtung, dass im Roman das vorher verborgene Weibliche erst durch das Öffnen des Sehschlitzes beim Geldeinwurf entblößt wird, während der Film ohne die Sphäre des Verborgenen auskommt und direkt vier verschiedene Pornoszenen zeigt. So zeigt der Roman Erika Kohut als aktive Enthüllerin des verborgenen Weiblichen, indessen ihr im Film lediglich die Rolle der Voyeurin des bereits Aufgedeckten bleibt. Die Schlüssellochperspektive¹³⁰ wie auch die Froschperspektive, die Eriks Sehen in der jelinekschen Darstellung einrahmen, werden in Hanekes Inszenierung durch eine Zentralperspektive abgelöst. Das Motiv des Schlitzes, welches im Roman in zweifacher Weise gedeutet werden kann, kann seine interpretatorische Kraft im Film nicht entfalten. Der Schlitz ist zum einen die Tür zum verborgenen Weiblichen, aber auch das Weibliche selber. Der Umstand, dass eine Münze in den Einwurfschlitz gesteckt werden muss¹³¹, um den Automat in Betrieb zu nehmen¹³², kann durchaus als Analogie zur Penetration der Frau gesehen werden, die wie ein Objekt sexuell gesteuert werden kann. Zwar wirft Erika auch im Film eine Münze in den Automaten, doch wird dieses Motiv nicht ansatzweise so radikal und bildlich entfaltet wie in der literarischen Vorlage. So lässt sich für den Vergleich der Szene im Roman und Film feststellen, dass die Perspektive auf Eriks Fetischismus von Haneke anders umgesetzt wird, als es die Vorlage von Elfriede Jelinek vorsieht. Die Betrachtung des reinen, realen Weiblichen muss einem medial-inszenierten Porno weichen,

¹³⁰ Siehe zu diesem Stichwort auch Winter: Voyeurismus, S. 60ff.

¹³¹ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 58.

¹³² Analog hierzu steht auch Klemmers Sicht auf Erika: „Walter Klemmer kann es sich nicht verhehlen, daß er seine Lehrerin in Betrieb nehmen möchte.“ Jelinek: Klavierspielerin, S. 146.

sodass diese Filmszene nicht als Ergründung vom Rätsel der Frau interpretiert werden kann, sondern als Beobachtung von plakativer Sexualität. Haneke inszeniert nicht allein die Frau, sondern menschliches Triebverhalten als Anschauungsgegenstand.

6. Weiterführende Beobachtungen

6.1 Die Rasierklinge des Vaters als Fetischobjekt¹³³

Wie bereits angeklungen, spielt die Rolle des abwesenden Vaters, als abwesender männlicher Phallus, in der Familienkonstellation Kohut eine erhebliche Rolle.

Erika benutzt die „väterliche Allzweck-Klinge“¹³⁴, um sich in ihr eigenes Fleisch zu schneiden. Die Klinge wird also zum Fetischobjekt Eriks, als Ersatz für den abwesenden Phallus des Vaters und sogar für den Vater selbst.¹³⁵ Es bedarf einer dritten Person, durch die die Beziehung zwischen Mutter und Tochter „normalisiert“ werden könnte. Der Mann wird folglich als möglicher Befreier der Frau¹³⁶ gesehen, wie die Formulierung, die Klinge sei wie ein Bräutigam¹³⁷, zeigt. Da der Vater jedoch in der Familie Kohut keinen Raum mehr hat, wird Walter Klemmer als denkbarer Retter Eriks eingeführt. Auch dass es die väterliche Klinge ist, mit der Erika ihre Klitoris und damit das Sinnbild der Mutter-Tochter-Diade durchtrennt wird, bestätigt die Annahme, dass die Beziehung durch einen Mann, in diesem Fall durch den Vater, die Ablösung vom Primärobjekt Mutter unterstützt hätte. Die Fetischisierung der väterlichen Klinge ist somit Ausdruck der phallischen Macht des Vaters, die sich Erika versucht anzueignen, um sich erstens aus der Bevormundung der Mutter zu befreien und zweitens ihre Weiblichkeit zu ergründen.

¹³³ Gleiches gilt auch für den Feldstecher des Vaters: Dadurch, dass Erika den geerbten Feldstecher des Vaters als Instrument ihres Voyeurismus nutzt, kann auch dieser Fetisch in weiterer Hinsicht als Ersatz für den phallischen Vater gedeutet werden. Sie muss sich selber den Vater ersetzen und wird dadurch zur phallischen Frau.

¹³⁴ Jelinek: Klavierspielerin, S. 103.

¹³⁵ Pommé vermutet hier eine Anspielung auf inzestuöse Handlungen. Vgl. Pommé: Bachmann-Jelinek, S. 203.

¹³⁶ Kosta: Muttertrauma, S. 259.

¹³⁷ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 53.

6.2 Die Erkenntnis der Abwesenheit des mütterlichen Phallus

Möchte man das Ziel von Erikas Voyeurismus die Entmystifizierung des Weiblichen nennen, so darf man auch die Szene der Entblößung von Mutter Kohut im gemeinschaftlichen Ehebett nicht außer Acht lassen.

Folgt man der Theorie Freuds und Lacans, ist der sogenannte Kastrationskomplex bei Kindern, also die Erkenntnis des abwesenden Phallus der Frau, elementar wichtig zur Identifikation mit dem eigenen Geschlecht. Da Erika sich aber, aufgrund der Abwesenheit des Vaters und der mütterlich-autoritären Rolle, nie „normal“ von ihrer Mutter lösen konnte, bleibt sie in der präödipalen Phase verhaftet und imaginiert demgemäß die Mutter als phallisch.¹³⁸ So versucht sie erst Mitte 30 zu erkennen, „daß die Mutter keinen Phallus besitzt und vor allem, daß sie selbst nicht der Phallus der Mutter *ist*.“¹³⁹ Erikas Suche nach ihrer Geschlechtsidentität ist schließlich die Suche nach der „Abwesenheit und Anwesenheit des Phallus“ der Frau. Um mit Lacan zu sprechen: Der Phallus der Mutter wird zum Signifikant der phallischen Macht über die Tochter.

Die parodistische Suche nach dem weiblichen Phallus findet ihren Höhepunkt, indem Erika ihre Mutter im Ehebett mit Küssem überfällt und dabei ihr Schamhaar aufdeckt und anschaut. So ist auch diese Szene eine weitere Form von Erikas Voyeurismus, für dessen Erfüllung sie das zu betrachtende Objekt aktiv enthüllt. Das stürmische Küssem der Mutter soll nicht als Ausdruck sexueller Begierde verstanden werden, sondern als eine kindliche Liebesform innerhalb der präödipalen Phase, in der das Bündnis zwischen Mutter und Kind noch nicht gebrochen ist und in der die Abwesenheit des weiblichen Phallus erkannt wird.

Auch Erika vergewissert sich des abwesenden Phallus der Mutter, wobei sie den Phallus fälschlicherweise mit dem anatomischen Penis gleichsetzt, gleichsam erklärt sie das Schamhaar zum Phallus der Frau, den sie seit jeher suchte, der sich jedoch wieder als defizitär erweist.

„Die Tochter hat absichtlich während des Kampfes im Nachthemd der Mutter herumgestiert, damit sie dieses Haar endlich erblicken kann, von dem sie die ganze Zeit wußte: es muß doch da sein! Die Beleuchtung war leider höchst mangelhaft.“¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. Pommé: Bachmann-Jelinek, S. 189.

¹³⁹ Mahler-Bungers: Trauer, S. 86.

¹⁴⁰ Jelinek: Klavierspielerin, S. 281.

Erika Kohut kann die Weiblichkeit nicht als Positivum akzeptieren, sodass die Frau für die Klavierspielerin als mangelhafter Mann und damit wieder einmal als defizitäres Wesen verkannt wird, was zur Folge hat, dass sie sich als weibliches Individuum nicht von der Mutter lösen kann und ihr somit die „normale“ Entwicklung (eines Kindes) hin zur positiv akzeptierten Geschlechtsidentität verwehrt bleibt. So „entwirft [Jelinek] das Schreckensszenarium einer bis ins Erwachsenenalter hineinreichenden präödipalen Konfiguration.“¹⁴¹

6.3 Das Ende des Romans

Erikas Beziehungen zu Männern sowie zu ihrer Mutter sind mit Demütigungen und Emotionslosigkeit verbunden, sodass „sie Sexualität nur als Herrschaftsverhältnis erfahren hat, [und sie] ihre einzige Chance zur Selbstbehauptung in der Umkehrung und Übernahme einer männlichen Position [sieht]“, was am Ende des Romans jedoch vollständig scheitert. Erika begibt sich mit einem Messer in der Tasche zu Klemmer. Damit wird einerseits ein möglicher Mord an Klemmer, und andererseits ein denkbarer Selbstmord Erikas angedeutet. Ein Selbstmord und auch ein Mord an ihrem Peiniger würden jedoch Erikas Bedeutungslosigkeit und Passivität nicht gerecht und dem Verlauf des ganzen Romans widersprechen, sodass sich Erika das Messer selber in die Schulter sticht. Erika muss in ihrer Figurenzeichnung auch am Ende des Romans wieder zur Mutter zurückkehren und es bleibt ihr nur, sich ein weiteres Mal selber zu verletzen und das mangelhafte Wesen der Frau erneut zu bestätigen.

7. Schlusswort

Man muss den Roman „Die Klavierspielerin“ nicht en detail interpretieren, um festzustellen, dass Elfriede Jelinek sich in parodistischer Weise mit Lacans und Freuds Psychoanalyse auseinandersetzt, diese in ihrer Figurenzeichnung auslegt und die freudsche Wendung „Das Rätsel der Frau“ zum Hauptthema ihres Textes macht.

¹⁴¹ Pommé: Bachmann-Jelinek, S. 206f.

¹⁴² Ebd., S. 75.

Indem die strafende Autorität Erika ihre Klavierschüler, Walter Klemmer eingeslossen, drillt, verunsichert und absichtlich mit Blicken meidet¹⁴³, eignet sie sich eine männlich-herrschende Position an, die wie eine Maske auf ihr Gesicht gelegt ist, um bloß nicht dem für sie mangelhaften Weiblichen zu entsprechen. Erika übt

„die Wirkung einer Handgranate aus. Sie hat sich einen still strafenden und ein wenig bedauernden Blick auf ihr Gesicht gelegt, man würde nicht glauben, daß sie und die Frauen auf den Fotos ein und demselben Geschlecht angehören, nämlich dem schönen, ja der Unkundige würde sie sogar zu verschiedenen Kategorien der Spezies Mensch zählen.“¹⁴⁴

So stimmt Lacans These, die Frau verbanne, „um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrrens der Anderen, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade“¹⁴⁵ auch für Erika Kohut, indem ihre weiblichen Eigenschaften für einen männlichen Blick und männliches Auftreten zurückweichen müssen. Joan Riviere behandelt in ihrer Studie „Weiblichkeit als Maskerade“ genau dieses Phänomen, sodass sich Erika Kohut exakt in jener Frauenrolle wiederfinden lässt, die sich „in ihrer Phantasie eine Situation geschaffen [hat], in der sie allen überlegen [ist] und ihr niemand etwas anhaben [kann]. Der Kern dieser Phantasie [ist] die unanfechtbare Überlegenheit über ihre Eltern [...].“¹⁴⁶ Erika scheitert an dieser Rolle am Ende des Romans, dabei ist diese Strategie der Überlegenheit die bestimmende Kraft ihres (Über)Lebens. Indem die Ergründung der Weiblichkeit für Erika Kohut nur mit Hilfe der Maskerade der phallischen Herrin funktioniert, wird sie Herrin über sich selber und über andere, aber nicht Frau.¹⁴⁷

Erikas Blick fungiert innerhalb dieser Überlegenheitsposition als Herrschafts- und Distanzierungsmittel¹⁴⁸. Dabei ist Erikas Blick kein heimlicher, außer während der Betrachtung einer Prostituierten mit ihrem Freier auf der Praterwiese¹⁴⁹, sondern ein für die Öffentlichkeit sichtbarer Blick, den sie im Wissen der Männer vor der Peepshow oder im Angesicht

¹⁴³ Vgl. Jelinek: Klavierspielerin, S. 120.

¹⁴⁴ Jelinek: Klavierspielerin, S. 119.

¹⁴⁵ Lacan: Phallus, S. 130.

¹⁴⁶ Riviere: Weiblichkeit, S. 44.

¹⁴⁷ Vgl. Janz: Jelinek, S. 78.

¹⁴⁸ Vgl. Janz: Jelinek-Handbuch, S. 99.

¹⁴⁹ Im Film von Haneke wird diese Szene durch das Beobachten eines Pärchens im Autokino ersetzt.

von Klemmer offenbart. Da sich Erika durch diesen Blick ein phallisches Attribut aneignet, dreht sie Lacans Geschlechtsspezifikation in Phallus-Haben (männlich) und Phallus-Sein (weiblich) um. Erika Kohut bleibt in der naiven Vorstellung, dass der Phallus etwas Greifbares sei, gefangen und kann dadurch nur zur ernüchternden Erkenntnis gelangen, dass die Frau ein phallusloses Mangelwesen ist. Ihre Aktionen, ihren eigenen Phallus im Spiegel, den der Mutter unter ihrem Nachthemd oder den der entkleideten Frau in der Peep-Show zu entdecken, müssen also letztendlich daran scheitern, dass der Phallus faktisch kein organisches Objekt ist.

8. Anhang

8.1 Filmprotokoll zu 5.

Die ausgewählte Sequenz umfasst die Minuten 23:07 bis 26:10 und ist ein Teil des Kapitels, welches innerhalb der Kapitelauswahl mit „Die Videokabine“ überschrieben ist. Der Titel des Kapitels stellt bereits den Ort der zu analysierende Szene vor, wobei innerhalb dieses Kapitels vor der Videokabine noch eine Klavierstunde (20:30-20:51), ein Gespräch mit der Mutter einer Klavierschülerin (20:52-21:44) und ein Hauskonzert (21:45-23:06) gezeigt werden.

Die Musik des Hauskonzertes begleitet Erika an einen neuen Schauplatz des Films: ein Einkaufszentrum.

Einst.-Nr. ¹⁵⁰	Zeit	Kam.-bewg.	Einst.-Gr.	Inhalt	Sprache	Geräusche	Musik
9	23:07 – 23:14	Stand	Hn	Erika fährt in einem Fahrstuhl im Einkaufszentrum nach oben. Erika steigt aus.	-	-	Musik vom vorhergegangenen Hauskonzert
10	23:15-23:45	Fahrt (motivierende Kamera-führung)	Am Ht	Erika bahnt sich ihren Weg durch das gut besuchte Einkaufszentrum, dabei wird sie kurz von einem Passanten angerempelt, sie schaut ihm einige Sekunden lang ärgerlich hinterher. Um Erika herum befinden sich zahlreiche Menschen. Schließlich kommt sie am Pornokino an.	-	Stimmen der Passanten des Einkaufszentrums im Hintergrund.	Musik vom vorhergegangenen Hauskonzert

¹⁵⁰ Die Einstellungsnummern sind fortlaufend ab der ersten Einstellung des Kapitels „Die Videokabine“ gezählt.

Einst.-Nr. ¹⁵¹	Zeit	Kam.-bewg.	Einst.-Gr.	Inhalt	Sprache	Geräusche	Musik
11	23:46- 24:53	Fahrt Stand	Ht	Erika betritt das Pornokino. Im Vordergrund werden Pornos und Sexspielzeug sichtbar. Erika bezahlt an der Kasse, ihr werden Chips ausgehändigt und sie begibt sich zu den Pornokabinen. Die Kabine sind alle verschlossen, sodass Erika mit verschränkten Armen davor wartet. Sie wird von drei Herren abschätzig angesehen, sie blickt zurück. Als sich die erste Tür öffnet, geht Erika hinein und verschließt die Tür hinter sich.	-	-	Musik vom vorhergegangenen Hauskonzert
12	24:54- 25:03	Stand	Nh	Die Auswahl an Pornofilmen wird gezeigt. Erika wirft ihren Chip in den Automaten und wählt einen Film.	-	Geräusche des Pornofilms	Musik vom vorhergegangenen Hauskonzert
13	25:04-25:15	Stand	Gr	Erika schaut.	-	Geräusche des Pornofilms	-
14	25:16-25:23	Stand	Nh	Pornofilm, Oralsex	-	Geräusche des Pornofilms	-
15	25:24-26:10	Stand	Gr	Erika schaut und holt ein Taschentuch aus dem Mülleimer vor sich heraus, dabei behält sie ihre Handschuhe an. Sie riecht intensiv daran.	-	Geräusche des Pornofilms	Ab 25:55 erklingt der Gesang des Sängers, welcher in der nächsten Szene gezeigt wird.

¹⁵¹ Die Einstellungsnummern sind fortlaufend ab der ersten Einstellung des Kapitels „Die Videokabine“ gezählt.

9. Literaturverzeichnis und Filmografie

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg⁴⁴ 2014.

Filmmaterial

Die Klavierspielerin. Österreich 2001, Michael Haneke.

Sekundärliteratur

Arteel, Inge: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. (Studia Germanica Gendensia, 27) Gent 1990.

Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien 2006.

Faust, Volker: Sexuelle Variationen

<http://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/sexuellevariation.html>.
(18.06.2014)

Freud, Sigmund: Das ökonomische Problem des Masochismus, 1924.

<http://www.textlog.de/freudpsychoanalyse-problem-masochismus.html>.
(18.06.2014)

Freud, Sigmund: Der moralische Masochismus, 1924.

<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-moralische-masochismus.html>.
(18.06.2014)

Freud , Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905.

<http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudDreiAbhandlungen.pdf>.
(18.06.2014)

Freud, Sigmund: Fetischismus, in: Freud, Anna (Hg.): Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 14, Werke aus den Jahren 1913-1917. Frankfurt a.M. 1991, S. 309-317.

Gratzke, Michael: Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur. (Würzburger Wissenschaftliche Schriften 304) Würzburg 2000, S. 217-250.

Hoffmann, Yasmin: Die Klavierspielerin oder „Eros absent“, in: Hartl, Lydia u.a. (Hg.): Die Ästhetik des Voyeurs. Heidelberg 2003, S. 109-117.

Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart 1995.

Krafft Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen, 1886.
<http://archive.org/stream/psychopathiasex03krafgoog#page/n113/mode/2up>
(18.06.2014)

Kosta, Barbara: Muttertrauma - Anerzogener Masochismus, in: Kraft, Helga/Liebs, Elke (Hg.): *Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Stuttgart/Weimar 1993.

Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus, in: Haas, Norbert (Hg.): Jacques Lacan: *Schriften* Bd. 2. Berlin/Weinheim³1991, S. 119-132.

Mahler-Bungers: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Cremerius, Johannes u.a. (Hg.): *Masochismus in der Literatur*. (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 7) Würzburg 1988.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. 1994, S. 48-65.

Öhlschläger, Claudia: Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae Bd. 41) Freiburg im Breisgau 1996.

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. 1994, S. 34-47.

Winter, Gundolf: Voyeurismus oder die Differenz von Blick und Motiv, in: Hartl, Lydia u.a. (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeurs*. Heidelberg 2003, S. 55-65.

10. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Seminararbeit mit dem Titel „Sie schaut auf den reinen Mangel. Erikas Suche nach dem weiblichen Phallus in Jelineks „Die Klavierspielerin“ selbständig verfasst habe, dass ich sie zuvor an keiner anderen Hochschule und in keinem anderen Studiengang als Prüfungsleistung eingereicht habe und dass ich keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen oder aus anderweitigen fremden Äußerungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Bonn, den 10.08.2014