

# ABSCHUEULICHE KLAVIERSPIELERIN

## Ekel als Grenzmarkierung des Sagbaren in *Die Klavierspielerin*

– wissenschaftlicher Beitrag –

Das Schreiben Elfriede Jelineks ist ein janusköpfiges. Ihre Texte erschüttern in einem Moment das stabil geglaubte Fundament gesellschaftlicher Strukturen und weisen in einem anderen auf die freigelegten Grundfesten dieser Systeme als umso wichtigere Verhandlungsräume hin. Im Zentrum dieses Spannungsfeldes aus Dekonstruktion und asymmetrischer Validierung steht ihr Roman *Die Klavierspielerin*. Das vorliegende Paper untersucht, wie Jelinek darin die Kategorien Wissenschaft, Kunst und Demokratie einer Belastungsprobe unterzieht, indem sie den Ekel als Werkzeug nutzt, um die darin verborgenen Machtstrukturen freizulegen und neue Formen des Sagbaren zu erschließen.

Methodisch verschränkt die Untersuchung Julia Kristevas Theorie der Abjektion mit Michel Foucaults Sexualitätsdispositiv. In der Figur der Erika Kohut vermag es Jelinek sowohl Erikas Einbindung in etablierte Machtstrukturen des bürgerlichen und akademisch-künstlerischen Lebens wie auch ihre Affinität zum Abstoßenden, Abscheulichen, Ekelhaften als subversive Gewalt zu vereinen. In ihrer Rolle als Klavierlehrerin richtet sie als Manifestation einer sich elitär und wissenschaftlich gebenden Hochkultur über ihre SchülerInnen. Im Privaten ist es dagegen sie selbst, die von der Mutter diszipliniert wird und deren sexuelles Begehren streng überwacht wird. Als Ausweg aus ihrer diffizilen Verstrickung in diese traditionellen Hierarchien versucht Erika, im Abjekten über sich zu herrschen und sucht doch zugleich die Beherrschung. In dem Oszillieren Erikas zwischen Objekt und Abjekt macht Jelinek die Gewalt sichtbar, die von der Normalität, die von Wissenschaft, Kunst und Demokratie ausgehen.

Der Ekel äußert sich innerhalb des Romans in Erikas blutigen Selbstverletzungen, ihrer Faszination für Sekrete und der Aufsuchung heterotopisch-maskulin codierter Orte der Lust. Jelinek gibt dem Austretenden, Ausgetretenen und Herausgetretenen eine Sprache und fokussiert gerade jenen Punkt, an dem die Stabilität des Ordentlichen zur Gewalt am Außerordentlichen wird. Das Abjekte ist bei Jelinek dabei mehr als reiner Schockeffekt:

Wo die demokratische Gesellschaft die freie Entfaltung des Individuums angesiedelt glaubt, enthüllt Jelinek durch die Darstellung des Abscheulichen die verdrängte Gewalt dahinter. Die Grenzen zwischen Herrschaft und Beherrschtwerden verschmelzen hier zu einem Körper – einem Januskopf.

Jelineks Kritik an der hohen Kunst, an der kalten Wissenschaft und der formal herrschenden Demokratie mündet nicht in vollständiger Ablehnung; vielmehr nutzt sie den Ekel, um den Kern und die Macht dieser Instanzen freizulegen. Eine Kunst, die ‚Natürlichkeit‘ dekonstruiert, eine Wissenschaft, die nicht festschreibt, sondern öffnet, und eine Demokratie, die Individualität und Selbstwirksamkeit ermöglicht, werden durch Jelineks Verfahren denkbar, erstrebenswert und sie werden schließlich ‚sagbar‘, indem Jelinek das Abjekte als verdrängten Teil des Diskurses ernstnimmt und aufnimmt.

---

## **Bibliographische Angaben**

Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (= stw, 1759).

Frietsch, Ute: *Geschlecht als Tabu*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015. Wien: Praesens Verlag 2015, S. 159–167.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 2024.

Wright, Elizabeth: *Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman »Die Klavierspielerin«*. In: *TEXT + KRITIK* 117 (1993), S. 51–59.

# KURZVITA

## Jakob Buurman

**Jakob Buurman**, geboren 2004 in Heidelberg. Abschluss des Bachelorstudiums in Deutscher Sprache und Literatur / Medienkulturwissenschaft 2025 an der Universität zu Köln. Seit Oktober 2025 Masterstudium in Deutscher Philologie an der Universität Wien. Seit November 2025 als Werkstudent am Elfriede Jelinek-Forschungszentrum tätig.

# Abscheuliche Klavierspielerin

## Musik abseits des Elfenbeinturms

### 1. Vorwort

Vor mehreren Jahren habe ich einen Beitrag gelesen, der behauptete, die Mimik eines Menschen, der gekitzelt wird, sei von den Gesichtsausdrücken eines unter Schmerzen leidenden Menschen nicht zu unterscheiden. Zwar blieb der Beitrag jede Form des Belegs schuldig und ich habe ihn seitdem auch nicht mehr wiederfinden können, doch unabhängig davon, ob diese These nun der Wahrheit entspricht oder nicht, ist mir der Beitrag in Erinnerung geblieben: Zum einen, weil er das Verhältnis von körperlich angezeigter Mimik und der auslösenden sowie gedeuteten Empfindung befragt; zum anderen, weil er die viel grundlegendere Frage eröffnet, ob Lustempfindung (hier: Gekitzeltwerden) und Schmerz überhaupt so gegensätzliche Empfindungen sind, wie man üblicherweise annimmt. Ein weiteres Beispiel in die gleiche Richtung wäre wohl ein schwitzender, zitternder, stöhnender Mensch mit schnellem Herzschlag – dieser ließe sich wohl gleichermaßen als schmerzerfüllter wie als von sexueller Lust erfüllter Mensch denken. Oder, um bei der für die Gefühlsvermittlung so wichtigen Mimik zu bleiben: Wird nicht das Gesicht eines Menschen von Leid wie von sexueller Lust gleichermaßen verzerrt?

Es existieren heute mehrere wissenschaftliche Studien, die das Verhältnis von Lust- und Schmerz-Mimik sowie die Erkennung derselben untersuchen. Und auch sie halten zuerst einmal fest: „Interestingly, two facial expressions that portray very distinct yet adaptive emotions, that of extreme pain/agony and that of heightened sexual pleasure, appear surprisingly similar to one another.“<sup>1</sup> Der lustempfindende Mensch zeigt Gesichtsbewegungen, die „strikingly similar to those described as the expression of pain“<sup>2</sup> sind. Das lusterfüllte Gesicht teile die vier Grundbewegungen des schmerzerfüllten Gesichts: das Runzeln der Stirn, das Anspannen der sogenannten Orbitalregion rund um das Auge, das Anheben der Oberlippe sowie das Schließen der Augen.<sup>3</sup> Auf dieser Ebene sei zwischen Lust und Schmerz äußerlich kaum zu unterscheiden.

---

1 Hughes, Susan M. / Nicholson, Shevon E.: Sex differences in the assessment of pain versus sexual pleasure facial expressions. In: Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology 2/4 (2008), S. 289–298, S. 289.

2 Fernández-Dols, José-Miguel / Carrera, Pilar / Crivelli, Carlos: Facial Behavior While Experiencing Sexual Excitement. In: Journal of Nonverbal Behavior 35/1 (2011), S. 63–71, S. 68.

3 Vgl. ebd.

Und doch: In einem Versuch, bei dem Testpersonen verschiedene Nahaufnahmen (Abb. 1) vorgelegt bekamen, auf denen Männer und Frauen entweder sexuelle Lust oder starke Schmerzen verspürten, konnten die Testpersonen die tatsächlich verspürte Emotion – trotz vereinzelter Verwechslungen – in über 70 % der Fälle korrekt zuordnen.<sup>4</sup> Dementsprechend scheinen Lust und Schmerz äußerlich zwar erstaunlich ähnlich zu sein, insofern sie auf ein gemeinsames Grundrepertoire an Gesichtszügen zugreifen, – aber: „the two are probably not identical“<sup>5</sup>, was ihre kulturell eingeübte Ausformung im Detail angeht.<sup>6</sup> Auch der Kontext, in welchem die Mimik ausgeführt bzw. gedeutet wird, mag die Unterscheidung stark beeinflussen bzw. vereinfachen.<sup>7</sup>



*Abbildung 1:* Beispiel-Stimulusbilder von Männern und Frauen in gesteigerter sexueller Lust oder extremer Qual (A: männliche Lust, B: männlicher Schmerz, C: weibliche Lust, D: weiblicher Schmerz). Entnommen aus: Hughes, Susan M. / Nicholson, Shevon E.: Sex differences in the assessment of pain versus sexual pleasure facial expressions, S. 289–298, S. 297.

4 Vgl. Hughes, Susan M. / Nicholson, Shevon E.: Sex differences in the assessment of pain versus sexual pleasure facial expressions, S. 289–298, S. 292–294.

5 Fernández-Dols, José-Miguel / Carrera, Pilar / Crivelli, Carlos: Facial Behavior While Experiencing Sexual Excitement, S. 63–71, S. 69.

6 Vgl. Chen, Chaona u.a.: Distinct facial expressions represent pain and pleasure across cultures. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America 115/43 (2018), S. E10013-E10021.

7 Fernández-Dols, José-Miguel / Carrera, Pilar / Crivelli, Carlos: Facial Behavior While Experiencing Sexual Excitement, S. 63–71, S. 69.

## 2. Einleitung

Das Spielen mit Gegensätzen in verschiedensten Formen ist auch im literarischen Schreiben Elfriede Jelineks seit Anbeginn fest verankert; sei es die „dichotomische Vereinigung von ‚Hohem‘ und ‚Niederm‘“<sup>8</sup> im Zuge ihrer doppelten Teilnahme an der Österreichischen Kulturwoche 1969 in den Sparten Lyrik genauso wie Prosa oder ihre andauernde Beschäftigung mit der traditionsreichen Natur-Kultur-Dichotomie im Rahmen ihrer sogenannten Mythendekonstruktion.<sup>9</sup> Wenig überraschend ist es folglich, dass auch für ihren Roman *Die Klavierspielerin*<sup>10</sup> schnell ein solches Gegensatzpaar in Schmerz und Lust gefunden war: Anhand der Figur der Klavierlehrerin Erika Kohut, die ihrem Schüler Walter Klemmer aufträgt, er solle sie „fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert“ (KS, S. 218) fesseln und ihr „seine Knie dabei in den Leib bohren“ (KS, S. 219), immerhin „gefiele ihr“ (KS, S. 218) so etwas, verhandle Jelinek das Verhältnis „des eigenen Schmerzes“<sup>11</sup> gegenüber des „Lustgewinn[s]“<sup>12</sup>. Auch war mit dem – anhand von Leopold von Sacher-Masochs literarischem Werk popularisierten – Sado-Masochismus, also der Lust am Schmerz, schnell eine ebenfalls der Literatur entsprungene Form gefunden,<sup>13</sup> unter welcher man das Verhalten Erika Kohuts einordnen und analysieren konnte. Angesichts des noch ausstehenden Belegs, wo denn in diesem Roman von einem schmerzhaften Lustempfinden Erikas einerseits, von einem lustvollen Schmerzempfinden andererseits gesprochen werden kann, während es doch im Roman heißt „[z]wischen ihren Beinen [herrsche] Fäulnis, gefühllose weiche Masse“ (KS, S. 200) und mehrere tiefe Schnitte in den Handrücken täten ihr „überhaupt nicht weh“ (KS, S. 37), wenn also weder von besonders großer Lust noch Schmerz die Rede sein kann, bleibt ein tragfähiges Attest

---

8 Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 3–11, S. 7.

9 Vgl. Degner, Uta: Mythendekonstruktion. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 49–54.

10 Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012 (= Rororo, 15812). Künftig zitiert in runden Klammern im Fließtext mit der Sigle ‚KS‘ und mit Seitenangabe.

11 Tacke, Alexandra / Teutsch, Susanne: *Die Klavierspielerin*. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 119–126, S. 123.

12 Ebd.

13 Jelinek selbst ist nicht unschuldig an dieser Dynamik, beteuert sie doch in einem Interview, der Sado-Masochismus sei das sie antreibende Thema vgl. Biron, Georg: Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: *Die Zeit* 40/1984.

von Schmerzenslust, von Sado-Masochismus fraglich. Viel eher wäre zu fragen, inwieweit Jelinek in der *Klavierspielerin* nicht sowohl vom üblichen Konzept der Lust wie auch des Schmerzes Abstand nimmt und beides als Resultat von Gewalterfahrung bzw. -ausübung charakterisiert.

Bevor ich mich noch weiter im Konflikt mit dieser Position verstricke, die in der Jelinek-Forschung bereits ihren festen Platz eingenommen hat,<sup>14</sup> möchte ich den skizzierten literarischen Umgang Jelineks mit scheinbaren Gegensätzen, die in einer Abseitsstellung aufgehoben werden, anhand eines parallel zur Lust-Schmerz-Thematik verlaufenden Themas in der *Klavierspielerin* nachvollziehen, in das sich weniger feste Formen eingeschrieben haben: der Musik. Genauer gesagt möchte ich zeigen, wie Jelinek erstens Musik als hochkulturelles Prestigeobjekt etabliert, und in einem zweiten Schritt, wie sie diese Musik über Sprach-, Raum- und Kontextverschiebungen in eine Abseitsposition jenseits der Sphäre des Elfenbeinturms verschiebt.

### 3. Musik in Idealform

Der musikalische Charakter Jelineks Schreiben ist spätestens seit seiner Erwähnung im Rahmen der Nobelpreisverleihung wohlbekannt; ein stichhaltiges Beschreiben dieses „musikalischen Fluß[es] von Stimmen und Gegenstimmen“<sup>15</sup> hat sich jedoch als ein anspruchsvolles Vorhaben herausgestellt, will es über eine bloße Behauptung desselben oder eine Aufzählung der verschiedenen musikalischen Ausbildungsstationen in Jelineks Biographie hinauskommen.<sup>16</sup> Umso wichtiger erscheint es also, auf das „Sprechen über Musik [...] in Jelineks Prosatexten“<sup>17</sup> ganz konkret einzugehen; und wenn dieses Sprechen „in der *Klavierspielerin* [...] primär Ausdruck kleinbürgerlicher Aufstiegsphantasien“<sup>18</sup> ist, die Inhalte dieser Phantasien zu formulieren. Ausschnitthaft werde ich dabei auf das in der *Klavierspielerin* vorliegende bürgerliche Idealverständnis von Musik als reine, geistliche

---

14 Dem Sadomasochismus ist im Jelinek-Handbuch-Artikel zur *Klavierspielerin* ein ganzer Abschnitt gewidmet vgl. Tacke, Alexandra / Teutsch, Susanne: Die *Klavierspielerin*, S. 119–126, S. 122–123.

15 NobelPrize.org: Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004 – Pressemitteilung. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-press-release-german> (27.06.2026).

16 Vgl. Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz: Sonderzahl 2003, S. 189–207.

17 Ebd., S. 194.

18 Ebd., S. 194. Herv. i. Orig.

und hochkulturelle Betätigung sowie als entsprechend von Genies bestimmtes Feld eingehen, das *in nuce* im folgenden Abschnitt genauer ausformuliert wird:

Erika, die Heideblume. Von dieser Blume hat diese Frau den Namen. Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. Als sie dann den aus ihrem Leib hervorschießenden Lehmklumpen betrachtete, ging sie sofort daran, ohne Rücksicht ihn zu rechtzuhaben, um Reinheit und Feinheit zu erhalten. Dort ein Stück weg und dort auch noch. Instinktiv strebt jedes Kind zu Schmutz und Kot, wenn man es nicht davor zurückreißt. Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen läßt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren. [...] So ein Mädchen ist auch nicht geschaffen, Grobes auszuführen, schwere Handarbeit, Hausarbeit. Sie ist [...] der Musik von Geburt an vorherbestimmt. (KS, S. 27–28)

Die dort konzeptuell angekündigten Bestrebungen der von der Mutter ausgeführten Steinmetzarbeiten an Erika, „um Reinheit und Feinheit“ (KS, S. 27) genauso wie Ruhm und Geld zu erhalten, finden in der kurz darauf folgenden Bauernhaus-Episode (vgl. KS, S. 37–47) ihre lebensweltliche Entsprechung.

In einem Bauernhaus auf dem Land machen Erika und ihre Mutter Urlaub, um – wie stets, wenn sie sich in ‚die Natur‘ begeben, – „Energie für eine neue Arbeitswoche [zu tanken], in der die Mutter wenig zu tun hat und der Tochter von Schülern das Blut ausgesogen wird.“ (KS, S. 36) Doch für Erika bedeutet dieser Urlaub keineswegs einen Urlaub von der Musik, denn die Musik füllt bekanntermaßen „Erikas Zeit voll aus. Keine andere Zeit hat darin Platz.“ (KS, S. 10) Dementsprechend werden auch dort im Bauernhaus der Geige noch Töne entlockt oder auf dem „auf tausend Meter[n] Seehöhe“ (KS, S. 39) stehenden Flügel durchs offene Fenster Konzerte für mehr oder weniger geneigte Nachbarn gespielt. Die erhöhte Position des Flügels erlaubt Erika dabei ein Aufsteigen „über die Tonleiter in höhere Sphären“ (KS, S. 38) der Musik zu den Genies: Mozart, Brahms, Chopin und Schubert. Gleichzeitig bleibt „der Körper als tote Hülle“ (KS, S. 38) dem Boden verhaftet und wird sorgsam vor „Spuren männlicher Benützung“ (KS, S. 38) bewahrt.

Die von Erikas Spiel erzeugten Schallwellen können dabei, mehr noch sollen das Innere des Hauses frei verlassen. Dagegen verbieten der „Habicht Mutter und der Bussard Omutter [...] dem ihnen anvertrauten Kind das Verlassen des Horstes“ (KS, S. 38), denn dies schade dem Musikstudium. Andersherum dringen jedoch die Schallwellen, die von den laut lachenden und tanzenden jungen Männern des Ortes ausgehen, deutlich an Erikas Ohr und wecken in ihr den Wunsch, in ihren Kreis zu treten, denn als ausgebildete Musikerin aus Wien

könnte SIE brillieren unter Landpomeranzen. Auf das Brillieren ist sie dressiert worden. Sie bekommt eingelernt, daß sie die Sonne ist, um die sich alles dreht, nur stillezustehen hat sie, dann kommen eilends die Trabanten und beten sie an. Sie weiß: sie ist besser, weil man ihr das immer sagt. Überprüfen will man es aber lieber nicht. (KS, S. 38)

Und auch Mutter und Großmutter halten es für eine allzu großzügige Gabe, die Nachbarn und Sommergäste in den Genuss von Erikas Spiel kommen zu lassen, immerhin habe die alte Nachbarin „ihr Leben lang gewartet“ (KS, S. 39), diese Töne zu hören; bleibt die angemessene Würdigung dieser Gabe jedoch aus, führen sie „im Namen von Brahms einen Rachezug“ (KS, S. 41) gegen das „geistlos[e]“ (KS, S. 41) Publikum.

Es sind dies allesamt Beschreibungen einer bürgerlichen Vorstellung von Musik und ihrer Ausübung in annähernder Idealform. Denn folgt man Jelinek in diesen Ausführungen oberflächlich, so könnte man doch tatsächlich glauben, wie es Annegret Mahler-Bungers tut, Erika Kohuts „Leben trennt scharf zwischen der Welt der idealisierten Kunst und der Welt des Ab-Orts, der schmutzigen Welt der Triebhaftigkeit und der Perversion.“<sup>19</sup> In der beschriebenen Welt geht es sauber zu, denn die Musik befindet sich an ihrem rechtmäßigen Platz: hoch angesehen in der Kultur des Bürgertums. Es scheint, wenn man Jelineks Äußerungen ernst nimmt, als strebe Erika tatsächlich brav nach der von der Mutter für sie vorgesehenen Reinheit, als sie zugunsten der Musik „dem Mann abschwört“ (KS, S. 37) und eben nicht der Versuchung erliegt, sich zu den jungen Männern oder einem lockenden Bad herabzulassen, es scheint, als ob sie doch tatsächlich das Ideal der fleißigen Musikerin anstrebe, insofern sie in den Ferien weiter übt, es scheint, als ob sie tatsächlich vor den Landbewohnenden brillieren könnte, insofern ihr „[s]owohl die Kunstausbübung als auch der Kunstgenuss, etwa bei einem Konzert, [...] die Abgrenzung gegenüber dem Pöbel und der Masse [ermöglicht]“<sup>20</sup>, es scheint, als ob sie sich tatsächlich der himmlischen Sphäre der Genies durch das Erklimmen der Tonleiter ansatzweise annähern könnte. Erika ist in diesem Sinne also in der Tat das von der Mutter intendierte „Genie, was die Betätigung des Klaviers betrifft, nur wurde sie noch nicht richtig entdeckt.“ (KS, S. 29) Sie ist, wie diese Auswahl an Zitaten aus der Bauernhaus-Episode zeigt, zusammenfassend durchaus in der

19 Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks „Die Klavierspielerin“. In: Cremerius, Johannes u.a. (Hg.): Masochismus in der Literatur. Würzburg: Königshausen + Neumann 1988. (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 7), S. 80–95, S. 80.

20 Gürtler, Christa: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Kopřiva, Roman / Kovář, Jaroslav (Hg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens 2005, S. 169–183, S. 176.

Lage, innerhalb der Welt der idealisierten Kunst zu agieren. Allein: Es handelt sich dabei dennoch nicht um eine scharf von der Welt des Ab-Orts und der Perversion trennbare Welt, sondern um deren ambivalentes Gegenstück.

Um mein Anliegen noch einmal klar zu formulieren: Es ist keineswegs meine Absicht, die aufgezählten Tugenden Erikas im Bereich der idealisierten bürgerlichen Musikauffassung (Reinheit, Geistigkeit, Genialität, Kultiviertheit) zu verneinen, hieße das doch den literarischen Text nicht ernstzunehmen – Erika strebt in der Tat nach den Idealen und wirkt innerhalb dieser Welt. Wogegen ich meine Kritik formuliere, ist die scheinbare Gegensätzlichkeit, die in der Welt des Ab-Orts vermutet wird, welche trennscharf von dieser ersten Welt der feinen Kunst abgetrennt werden könnte. Vielmehr möchte ich starkmachen, dass es sich bei feingeistiger Musik und Perversion schlicht um nicht voneinander trennbare Bereiche handelt, sondern – um ein abgegriffenes Bild neu zu bemühen – um zwei Hälften der gleichen Kugel, deren jeweiligen Grenzen nicht klar erkennbar sind. Die Welt der Musik endet nicht dort, wo der Ab-Ort beginnt – nur die Vorzeichen ändern sich.

## 4. Pervertierte Musik

In Übereinstimmung mit einem Aufsatz von Beate Schirmmacher, die ihrerseits schon das ambivalente Verhältnis von Musik, Gewalt und Körper in der *Klavierspielerin* treffend untersucht hat,<sup>21</sup> möchte ich dieselbe analytische Schlagrichtung um den Faktor der Abjektion erweitern. Das heißt: Ich möchte mich im Anschluss an Julia Kristevas einflussreichen Essay *Powers of Horror*<sup>22</sup> gerade jenen Feldern zuwenden, die als ekelregend oder pervers markiert und ausgegrenzt werden, um eine Norm aufrechtzuerhalten oder erst zu konstituieren. Die Auseinandersetzung mit dem Abjekten ist demgegenüber geradezu ein normdestabilisierender Zugang, denn das Abjekte als Grenzphänomen zersetzt gerade die von der Norm aufgestellten Grenzen: „[It] does not respect borders, positions, rules. [It is t]he in-between, the ambiguous, the composite.“<sup>23</sup> Für den vorliegenden Fall, in dem Nor-

21 Vgl. Schirmmacher, Beate: Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*. In: von Hoff, Dagmar / Jirku, Brigitte E. / Wetenkamp, Lena (Hg.): *Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur*. Berlin: Peter Lang 2018. (= *Signaturen der Gewalt*, 4), S. 125–143.

22 Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York / Chichester, West Sussex: Columbia University Press 2024.

23 Ebd., S. 4.

men (künstlerisches Ideal der Feingeistigkeit) und Grenzen (Kontakt zum männlichen Geschlecht) bereits herausgearbeitet werden konnten, bietet sich die Beschäftigung mit dem Abjekten als ‚Außerhalb‘ an, um die Belastbarkeit dieser hervorgebrachten Konzepte zu prüfen. Das Abjekte „troubles a culture’s conceptual categories, particularly the binary oppositions by means of which the culture meaningfully organises experiences“<sup>24</sup>. In anderen Worten: Wenn die idealisierte Musik aus dem Elfenbeinturm als Gegensatz zum Ab-Ort angesetzt wird, inwiefern erlaubt dann eine Beschäftigung mit dem Ab-Ort ein Heraustreten aus dieser Opposition?

Für eine scheinbar rein der feingeistigen Welt des intellektuellen Genusses zugeordnete Aktivität erscheint etwa das Geigenspiel in der Bauernhaus-Episode in dazu gänzlich unpassenden, nämlich körperbezogenen Formulierungen:

Die linken Finger drücken die schmerzenden Stahlsaiten auf das Griffbrett hinab. Der gefolterte Geist Mozarts entringt sich ächzend und unter Würgen dem Instrumentenkörper. Der Geist Mozarts schreit aus einer Hölle hervor [...] Kreischend und knurrend entfliehen die Töne dem Instrument. (KS, S. 38)

Wenn auch die bloße Existenz eines Geists Mozarts, der über das Musikspiel beschworen wird, keineswegs geleugnet wird, so erscheint sein Auftauchen doch zum einen ‚nur‘ als Folge eines körperlichen Prozesses. Und nicht nur das – dieser körperliche Prozess ist keine wonnevolle Hingabe, sondern wird mit den Wortfeldern von Schmerz und Folter belegt. „Musik [wird] nicht in erster Linie akustisch, sondern – wie Gewalterfahrung – körperlich spürbar.“<sup>25</sup> Hinzu kommt, dass das sonst in „höheren Sphären“ (KS, S. 38) verortete Genius Mozart hier unerwarteterweise aus dem Ab-Ort der Hölle heraufbeschworen wird.

Der kurze akustische Verweis, den Jelinek mit ächzenden, würgenden, kreischenden und knurrenden Tönen liefert, lässt sich schließlich ebenso wenig auf eine körperlose Instanz beziehen. Im Gegenteil: Die scheinbar körperlose und doch menschengemachte Musik erhält durch diese Zuschreibungen geradezu einen animalisch-körperlichen, ‚knurrenden‘ Charakter. Sie ist zugleich körperlos wie körperlich, menschlich und animalisch. Diese ‚unmögliche‘ Trennung zwischen Körper und Geist steckt auch im bereits behandelten Zitat, wonach „das

---

24 Hurley, Kelly: *Abject and grotesque*. In: Spooner, Catherine / McEvoy, Emma (Hg.): *The Routledge Companion to Gothic*. London / New York: Routledge 2007, S. 137–146, 139.

25 Schirrmacher, Beate: *Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange**, S. 125–143, S. 133.

Kind über die Tonleiter in höhere Sphären auf[steigt] und der Körper als tote Hülle unten[bleibt]“ (KS, S. 38). Das Aufsteigen auf der Tonleiter ist erst durch die körperlich erlittenen Qualen möglich und so kann auch der Körper am Boden nicht tot sein, muss er doch die Tonleiter hervorbringen. Wie Frankensteins Monster nimmt Eikas Körper eine unmögliche und daher verwerfungswürdige Position außerhalb von „human and animal“<sup>26</sup>, außerhalb von „Dead–alive“<sup>27</sup> ein.

In dieser Hinsicht wird auch das Jelinek'sche Wortspiel im folgenden Abschnitt verständlich:

Die Mutter achtet auf gute Stimmung des Instruments, und auch an den Wirbeln der Tochter dreht sie unaufhörlich herum, nicht besorgt um die Stimmung des Kindes, sondern allein um ihren mütterlichen Einfluß auf dieses störrische, leicht verbildbare, lebendige Instrument. (KS, S. 39)

Dass ‚Stimmung‘ und ‚Wirbel‘ hier „sowohl auf ein Musikinstrument als auch den menschlichen Körper verweist,“<sup>28</sup> lässt „Organik und Mechanik“<sup>29</sup> ununterscheidbar verschmelzen. Erika wird im gleichen Maße zum Instrument wie das Klavier zum Körper wird.

Was die vorgelegte Gegenüberstellung verdeutlicht, ist, dass auch eine feingeistig-intellektuelle Musik stets angewiesen ist auf einen Körper, der sie hervorbringt bzw. dass auch die Musikerin stets angewiesen ist auf eine geistige Schöpfung, der sie – wie gut oder schlecht auch immer – folgen muss.

Im Aufspannen dieser Relationen vom verworfenen Körper her wird ‚die Musik‘ zu einem „place where meaning collapses.“<sup>30</sup> Eine Musik, die gleichermaßen in höheren Sphären verborgen liegt wie aus der Hölle emporsteigt, deren intellektueller Genuss gleichermaßen beseelen soll wie der Körper beim Hervorbringen leidet, die gleichermaßen die Seele und Körper voneinander trennt wie auf Seele und Körper angewiesen ist, die gleichermaßen langersehnten Wohlklang bringt wie ausgewürgt wird – in dieser Musik ist kein Sinn zu finden. Oder in den Worten Elfriede Jelineks: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn, die einzige Kunst, die ihre Antwort immer nur mit sich selbst geben kann, die reine Tautologie.“<sup>31</sup>

26 Hurley, Kelly: *Abject and grotesque*, S. 137–146, S. 139.

27 Ebd.

28 Schirrmacher, Beate: *Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin und Anthony Burgess' A Clockwork Orange*, S. 125–143, S. 135.

29 Ebd.

30 Kristeva, Julia: *Powers of Horror*, S. 2.

31 Jelinek, Elfriede: *Auf den Raum mit der Zeit einschlagen* (es liest Julia Posch). <https://musik.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/ueber-musik-komponistinnen/zu-olga-neuwirth/auf-den-raum-mit-der-zeit-einschlagen/> (27.06.2026) (= Elfriede Jelinek und die Musik. Inter-

Auch der allzeitlichen Kultiviertheit gegenüber, die in der Musik erwartet wird, verhält sich der literarische Text ambivalent. Denn während eigentlich von Erika erwartet wird, dass die Musik „Erikas Zeit voll aus[fülle]“ (KS, S. 10) und „[k]eine andere Zeit [...] darin Platz“ (KS, S. 10) finde, erst recht nicht außerhalb des hermetischen Heims, so scheint die Bauernhaus-Episode jäh mit dieser Vorstellung zu brechen. Denn sobald „der Wecker, von der Mutter persönlich eingestellt, [...] geklingelt [hat]“ (KS, S. 44), springt die am Klavier sitzende Erika „mitten im Satz hoch und läuft voll komplizierter Jugendgefühle hinaus, um eventuell noch einen letzten kleinen Teil des allgemeinen Singens und Springens mitzukriegen.“ (KS, S. 44) Diese letzten Äußerungen werfen freilich die Frage auf, wie das zusammenpassen kann, ob denn nicht das Klingeln des Übungsweckers eine Pause in der Welt der kultivierten Musik einläute, die Erika in die Welt des wilden Treibens entließe. Und auch hier möchte ich erneut die Untrennbarkeit dieser beiden Bereiche betonen. Erika gleitet nahtlos von einem ins andere, denn sie funktionieren nach den gleichen Mechanismen. Wenn Erika vom Burschi draußen vor dem Haus im Rahmen eines „patentierten Ringergriff[s]“ (KS, S. 45) zur Belustigung aller Umstehenden umhergewirbelt, sie also in einer eingeübten Abfolge zur Ausführung verschiedener Körperbewegungen gezwungen wird, dann besteht dort kaum ein großer Unterschied zu den Privatkonzerten, die Erika gibt, bei denen sie im Rahmen eines etablierten Musikstücks zur Belustigung aller Umstehenden von einem Chopin, einem Brahms, einem Schubert zur Ausführung verschiedener Körperbewegungen in einer eingeübten Abfolge gezwungen wird. Was hier jedoch als wildes, jugendliches Spiel gilt, gilt dort als kultiviertes, musikalisches Spiel. In leichter Abwandlung von Schirrmachers Fazit, Jelineks Text schildere aus der Musik „[v]ertraute ästhetische Rituale [...] als Körperverletzung“ ließe sich für den behandelten Ausschnitt festhalten, er schildere aus der Musik vertraute ästhetische Rituale als Körperdisziplinierungen.

---

mediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).

Zuletzt möchte ich noch auf ein Beispiel aus dem hinteren Teil der *Klavierspielerin* eingehen; zum einen, um zu zeigen, dass die Bauernhaus-Episode, was das Zerspielen von Gegensätzen mittels Musik betrifft, keine Ausnahme, sondern die Regel darstellt, zum anderen, um ein weiteres Missverständnis von Annegret Mahler-Bungers, die schon die scharfe Trennung „zwischen der Welt der idealisierten Kunst und der Welt des Ab-Orts, der schmutzigen Welt der Triebhaftigkeit und der Perversion“<sup>32</sup> ins Spiel brachte, aus dem Weg zu räumen.

In der nämlichen nächtlichen Praterwiesen-Episode zieht Erika auf dem Pratergelände umher auf der Suche nach dort kopulierenden Paaren, die sie beobachten könnte. Im Kontext dieser Suche heißt es:

Sie vermeidet die Stege, wo die andren Wandrer gehn. Sie sucht die Punkte, wo die andren Wandrer sich vergnügen – immer zu zweit. Sie hat ja doch nichts begangen, daß sie Menschen scheuen sollte. Sie späht unter Zuhilfenahme des Sehgeräts nach Paaren aus, vor denen andere Menschen zurückscheuen würden. (KS, S. 142)

Korrekt erkennt Mahler-Bungers darin eine Verarbeitung zweier Strophen aus Schuberts *Winterreise*:

Was vermeid' ich denn die Wege,	Habe ja doch nichts begangen,
Wo die andren Wandrer gehn,	Daß ich Menschen sollte scheun -
Suche mir versteckte Stege	Welch ein thörichtes Verlangen
Durch verschneite Felsenhöhn?	Treibt mich in die Wüstenein? <sup>33</sup>

Doch während sie in ihrer Analyse dieser Montagearbeit schließlich dabei landet, Jelinek habe durch diesen Einschub auf die „vollkommene Abwesenheit von Trauer und damit von Liebe“<sup>34</sup> hinweisen wollen, geht sie Jelineks Verfahren an anderer Stelle unbemerkt ganz ‚auf den Leim‘, wenn sie anmerkt, es erschiene ihr verletzend, *Die Winterreise* „im pervers voyeuristischen Kontext wiederzufinden“<sup>35</sup>. Dabei ist es – ich wiederhole mich – gerade das Anliegen der *Klavierspielerin*, über eine Montage Schuberts in diesen sogenannten perversen Kontext die intakte bürgerliche Vorstellung von Schubert und seinem Werk als ein für den Normalmenschen in unantastbaren Höhen schwebendes Etwas zu demontieren.

---

32 Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur, S. 80–95. S. 80.

33 Müller, Wilhelm: Die Winterreise. Lieder von Wilhelm Müller. In: Deutsche Blätter für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater XLII/1823, S. 165.

34 Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur, S. 80–95, S. 93.

35 Ebd., S. 92.

Die Textstelle führt anschaulich vor, dass Schuberts einsamer Wanderer, den man beispielsweise im Konzertsaal als Stellvertreter „für den Tod oder eine einsam sprechende Kunst“<sup>36</sup> problemlos lieben darf, ohne besonders große Anpassungen auch als nächtliche Voyeurin auf der Praterwiese funktioniert. Der eine wie die andere werden in gleichem Maße von einem „thörichte[n] Verlangen“<sup>37</sup> in die menschenleere „Wüstenein“<sup>38</sup> gezogen. Jelinek „zerstört“<sup>39</sup> Schubert also nicht, indem sie ihn in Erikas Situation einsetzt, sondern eröffnet eine im Verworfenen liegende Parallele, die der bürgerliche Kunstdiskurs verborgen hält, der in Schubert kaum je „den fetten kleinen Alkoholiker Schubert Franzl“ (KS, S. 189) sehen möchte, der „dem Bild des Genies, [...], das die Menge hat“ (KS, S. 190), keineswegs entspricht: Der perverse Schubert ist vom genialen Schubert nicht zu trennen.

## 5. Fazit

Die vorliegende Untersuchung ist von der Überlegung anekdotischen Ursprungs ausgegangen, inwiefern es sich Lust- und Schmerzempfindungen, die sich in der Mimik oder sonstigen körperlichen Reaktionen erstaunlich ähnlich sind, tatsächlich um gegensätzliche Empfindungen handele oder ob sie nicht vielmehr als Ambivalenzpaar denkbar wären. In Erweiterung dieser Überlegung steht das literarische Werk Elfriede Jelineks, die sich in *Die Klavierspielerin* anhand von verschiedenen Feldern ebenfalls mit (scheinbaren) Gegensätzen beschäftigt. Während für das Schmerz-Lust-Verhältnis in der Forschung mit dem Sado-Masochismus bereits eine dominante Lesart etabliert scheint, ist die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von einem bürgerlichen Idealverständnis von Musik und der Perversion dieser Ideale in *Die Klavierspielerin* ein noch weitaus freier gestaltbares Terrain bei gleichzeitiger – so die These – struktureller Ähnlichkeit im literarischen Umgang mit diesen Gegensätzen.

In einem ersten Analyseschritt habe ich anhand der Bauernhaus-Episode gezeigt, wie Jelinek in der *Klavierspielerin* ein bürgerliches Musikverständnis entlang einiger Ideale etabliert. Es sind dies die Ideale der Reinheit, Geistigkeit, Genialität und Kultiviertheit, die im Roman zuerst als von Erikas Mutter angelegtes

---

36 Ebd., S. 91.

37 Müller, Wilhelm: Die Winterreise, S. 165–168, S. 165.

38 Ebd.

39 Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. S. 80–95, S. 93.

Konzept, später als ausgeführte Praxis Erikas Leben dominieren, wenn Erika sich etwa auch in den Ferien allein dem Klavierstudium widmet, um sich als erhabene Instanz gegenüber der Landbevölkerung zu inszenieren.

In einem zweiten Analyseschritt habe ich daraufhin die im ersten Schritt angelegten Ideale entlang des von Julia Kristeva geprägten Konzepts der Abjektion kritisch beleuchtet, indem ich mich gerade denjenigen Elementen zugewandt habe, die von den genannten Idealen aus dem Bereich der Musik verstoßen werden. Über die Analyse des Geigenspiels in der Bauernhaus-Episode konnte ich zeigen, wie Musik dort nicht allein als Phänomen des künstlerischen Geistes, sondern ebenso als körperlich produziertes Phänomen erscheint. Die nach Idealvorstellungen körperlose Musik zeigt sich in der Analyse als auf einen leidenden Körper angewiesen. Auch an weiteren Beispielen konnte ich nachvollziehen, wie scheinbar voneinander getrennte Sphären, nachdem das Verworfenen betont wird, final als aufeinander angewiesene, ineinander übergehende, in Sinnlosigkeit aufgehende Sphären erscheinen.

Schließlich habe ich mich der Analyse des Einsatzes von Schuberts *Winterreise* in der Praterwiesen-Episode angenommen, um auch hier ein weiteres Mal auf die parallele Verfasstheit von Kunst und Perversion einzugehen. Dass der einsame Wanderer aus der *Winterreise* so problemlos in einen pervers-voyeuristischen Kontext eingesetzt werden kann, habe ich erneut zur Grundlage genommen, eine Differenz zwischen Musik und der ihr scheinbar gegenüberstehenden Perversion in Frage zu stellen.

Zusammenfassend stellt Elfriede Jelinek mit dem in *Die Klavierspielerin* exerzierten literarischen Verfahren, gerade dort musikalische Muster zu finden, wo sie nach Ideal-Vorstellungen nicht auftauchen dürften, ein mächtiges Werkzeug zur Verfügung, um scheinbaren Dichotomien zu entkommen. Denn es ist gerade nicht ihr Anspruch, einen Gegensatz dadurch zu lösen, das verworfene Element in eine neuerlich dominante Position zu bringen, sondern durch die Erkenntnis, dass es sich nur um einen scheinbaren Gegensatz handelt, ganz aus dem Konflikt hinauszutreten. Die Erkenntnis, dass die körperliche Ebene beim Musizieren gegenüber der geistigen verworfen wird, endet bei Jelinek nicht in einem Appell, nun müsse die körperliche Ebene vorgezogen werden; stattdessen wird ihr gegenseitiger Bezug aufeinander sichtbar und die Außenbetrachtung möglich.

Es ist dieses Heraustreten, an dem schließlich auch Erika Kohut scheitert, die als Objekt, weder ganz Genie noch ganz Bürgerin, weder ganz Tochter noch ganz Frau, weder ganz Geliebte noch ganz Liebende usw. usf., stets innerhalb der beschriebenen Disziplinierungen der Musik gefangen bleibt und so schließlich den falschen Schluss zieht. Nicht in sich müsste Erika das Messer stoßen – in die Musik.

## **6. Nachwort I**

Im Anschluss an die literarische Analyse und die Einschätzung der Wirkmächtigkeit des Jelinek'schen Verfahren über das Abjekte aus scheinbaren Gegensatzpaaren auszutreten, lohnt es sich, dieses Verfahren auch kurz hinsichtlich der Anwendung außerhalb der Literatur zu reflektieren. Besieht man sich so etwa die Themenfelder ‚die Demokratie‘ oder ‚die Universität‘, so stellt man fest, dass angesichts der vorliegenden und sich ankündigenden Krisen dieser beiden Systeme schnell geradezu reflexhaft die Verteidigung ‚der Demokratie‘ bzw. ‚der Universität‘ eingefordert wird, hält man doch die Gefahr stets für eine äußere, die das, könnte es sich nur frei entfalten, ideale System bedroht. Doch schon die Musikschule in der *Klavierspielerin* zeigt, dass der wortwörtliche Ab-Ort (das WC) keineswegs außerhalb dieser Kunstinstitution angesiedelt ist, sondern mitten darin liegt. Entsprechend muss sich auch ein Gestus, der sich der anfallenden Krisen ernsthaft annehmen will, nicht nach außen, sondern nach innen richten, um aufzudecken, dass die Krise nicht Gegensatz von ‚Demokratie‘ oder ‚Universität‘ ist, sondern eine Spielart derselben ist. Aufgabe und Kraft von Kunst in diesem Spannungsfeld ist es, folgt man dem Verfahren Jelineks, Gegensatzpaare aufzuspüren, die Tragfähigkeit ihrer Bestandteile zu prüfen und bei Gelegenheit zu kippen, so dass ein Sprechen aus einer Abseitsposition, keiner Abhängigkeitsposition heraus möglich wird.

## **7. Nachwort II**

Als musikalische Spiegelung des vorangestellten Vorworts über das Verhältnis von Schmerz und Lust möchte ich eine unrealisiert gebliebene Idee Alfred Hitchcocks für einen Filmbeginn wiedergeben, die er 1969 in einem Interview mit Bryan For-

bes geäußert hat und die ihrerseits ebenfalls das Verhältnis zwischen Musik, (to-  
ten) Körpern und ihrem Publikum in den Blick nimmt:

I once had an idea that I would like to open a film, say, at the Covent Garden Opera, or the Metropolitan, or the Scala in Milan. Maria Callas is on the stage singing an aria. Her head is tilted upwards. She sees in a box way up, a man approaching another man and stabbing him. She is approaching a high note and the high note turns to a scream. And it's the highest note that she has ever sounded in her life. The result of which, she gets a huge round of applause. She is then horrified to see the body falling out of the box and into the auditorium. Panic ensues. The curtain is lowered.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Forbes, Bryan: Alfred Hitchcock at the National Film Theatre. <https://cinephiliabeyond.org/alfred-hitchcock-at-the-national-film-theatre/> (27.06.2026).

# Literaturverzeichnis

## Primärquellen

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012 (= Rororo, 15812).

## Sekundärliteratur

Biron, Georg: Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: Die Zeit 40/1984.

Chen, Chaona u.a.: Distinct facial expressions represent pain and pleasure across cultures. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America 115/43 (2018), S. E10013-E10021.

Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 3–11.

Degner, Uta: Mythendekonstruktion. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 49–54.

Fernández-Dols, José-Miguel / Carrera, Pilar / Crivelli, Carlos: Facial Behavior While Experiencing Sexual Excitement. In: Journal of Nonverbal Behavior 35/1 (2011), S. 63–71.

Forbes, Bryan: Alfred Hitchcock at the National Film Theatre. <https://cinephiliabeyond.org/alfred-hitchcock-at-the-national-film-theatre/> (27.06.2026).

Gürtler, Christa: Elfriede Jelinek und die Musikerinnen. In: Kopřiva, Roman / Kovář, Jaroslav (Hg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens 2005, S. 169–183.

Hughes, Susan M. / Nicholson, Shevon E.: Sex differences in the assessment of pain versus sexual pleasure facial expressions. In: Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology 2/4 (2008), S. 289–298.

Hurley, Kelly: Abject and grotesque. In: Spooner, Catherine / McEvoy, Emma (Hg.): The Routledge Companion to Gothic. London / New York: Routledge 2007, S. 137–146.

Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz: Sonderzahl 2003, S. 189–207.

Jelinek, Elfriede: Auf den Raum mit der Zeit einschlagen (es liest Julia Posch. <https://musik.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/ueber-musik-komponistinnen/zu-olga-neuwirth/auf-den-raum-mit-der-zeit-einschlagen/> (27.06.2026) (= Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).

Kristeva, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York / Chichester, West Sussex: Columbia University Press 2024.

Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks „Die Klavierspielerin“.  
In: Cremerius, Johannes u.a. (Hg.): Masochismus in der Literatur. Würzburg: Königshausen +  
Neumann 1988. (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 7), S. 80–95.

Müller, Wilhelm: Die Winterreise. Lieder von Wilhelm Müller. In: Deutsche Blätter für Poesie,  
Litteratur, Kunst und Theater XLII (1823), S. 165–168.

NobelPrize.org: Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004 – Pressemitteilung.  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-press-release-german> (27.06.2026).

Schirmmayer, Beate: Ambivalenz verspüren: Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks  
Die Klavierspielerin und Anthony Burgess' A Clockwork Orange. In: von Hoff, Dagmar / Jirku,  
Brigitte E. / Wetenkamp, Lena (Hg.): Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater  
und Literatur. Berlin: Peter Lang 2018. (= Signaturen der Gewalt, 4), S. 125–143.

Tacke, Alexandra / Teutsch, Susanne: Die Klavierspielerin. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-  
Handbuch. Berlin: J.B. Metzler 2024, S. 119–126.